

المُعَارَضَاتُ الشَّجَرِيَّةُ
(أَنْمَاطٌ وَتَجَارِبٌ)

الدُّكْتُورُ عَبَّاسُ التَّطَاوِيُّ

دارُ قِبْلَةِ الطَّبِيعَةِ وَالشَّعْرِ وَالنُّورِ
عَبْدُ غَيْبٍ



Bibliotheca Alexandrina



0107125

المعارضات الشجرية
(أنماط وتجارب)

المُعَارَضَاتُ الشَّعْرِيَّةُ (أَمْطٌ وَتَجَارِبٌ)

الدُّكْتُورُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ الطَّائِي

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبد غريب

الكتاب : المعارضات الشعرية
(أنماط وتجارب)

المؤلف : د. عبد الله الطاوي

تاريخ النشر : ١٩٩٨م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

الناشر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

عمدة عريب

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسي : مدينة العاشر من رمضان

والمطابع المنطقة الصناعية (C1)

ت: ١٥/٣٦٢٧٢٧

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨

رقم الإيداع : ٩٧/٨٥٢٧

الترقيم الدولي : I. S. B. N.

977-5810-46-9

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

تدور محاور هذا الدرس بين النظرية والتطبيق حول محاولة التاصيل لعدة مفاهيم ازدهمت بها الدراسات النقدية، ووقتاً حقها بحثاً ومعالجة، وبقيت الإشارة إليها هنا بمثابة مؤشر حتمى يسهل للدارس اقتحام موضوعه بلا فجاجة أو افتقاد تمهيد كاف لتناوله.

من هنا يبدو التنظير فيه بمثابة ذلك التمهيد الذى يتوقف عند عرض المداخل النقدية، بما يكفى للتعرف على جوانب النص الأدبى، وبما يفي لأن يقول الناقد إنه قد وعاه واستوعبه، وفسّره وحلّله قبل الإقدام على تقويمه وإصدار الأحكام له أو عليه: استحساناً أو استهجاناً.

وقد سار هذا التنظير التمهيدى أو التمهيد التنظيرى في عدة اتجاهات تحاول اقتحام النص من كل جوانبه على المستويات الجمالية الشكلية، أو من خلال علاقاته الخارجية التى تشيّد إلى عالمه وموضوعه من ناحية، وإلى مبدعه من نواح أخرى.

وتتكامل رؤية هذه الاتجاهات ابتداء من تأمل ماهية النص، وتحديد طبيعته النوعية بين الأجناس الأدبية وإلى تحديد مفهوم الأداة، وأساليب معالجتها بين التقرير والتصوير، وأخيراً إلى تبين المداخل الوظيفية التى تستكشف أغواره، وتحاول تبين أعماق مبدعه وعصره من خلال مداخل تاريخية أو فكرية فلسفية، أو نفسية، أو أسطورية شعائرية، أو أخلاقية اجتماعية، بما يكفى لاحتواء دلالات النص وإدراك أبعاده، إلى جانب مادة التشكيل الجمالى التى تترأى لنا مع رحلة العناء عبر فهم الأداة ووسائل تحليلها.

ومن هنا يتحول الدرس الأدبي إلى ذلك المنعطف التطبيقي حين يتحدد بفكرة المعارضات الشعرية التي شغلتنى طويلاً من خلال عديد من قراءات لنماذج من شعرنا القديم والحديث، حتى تراءت لى الصورة في حاجة ملحة إلى مثل هذا الدرس الذي يمكن أن يحكى قصة التواصل بين تاريخنا الإبداعى في مجال الأدب بين عصوره المختلفة، وبذا بدت الاختيارات فيه قابلة للتصنيف على أكثر من مستوى موضوعى، بحيث يمكن أن تغطى أبعاداً متميزة، يصح ان تصل بنا إلى تناول الموقف باعتباره ظاهرة لها من الفدرة على العمومية ما يدفع بها بعيداً عن منطقة الاستثناء، أو السماح بالاتهام بالضعف في ملكات الشاعرية المعارضة.

فكان الدرس - بهذه الصورة - يعد مدخلاً إلى استكشاف سمات هذا التواصل الأدبي من ناحية، بدليل تناوله للقضية - قضية المعارضات - من منظور الاتباع، وتحويل الظاهرة إلى عامل مدروس على مستوى التقليد الفنى، ثم الانطلاق من خلالها إلى رحابة الإبداع الذي يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حدة، حين يبرز قدراته على التشكيل الجمالى، لينتج لذاته المبدعة دورها وفعاليتها وتواجدها إلى جانب الموروث من ناحية أخرى.

وبذا يبدو المنهج طامحاً إلى محاولة الخلاص من فكرة النمطية والجمود، أو العقم في عالم المعارضات الشعرية، إذا ما استطاع طرح فهم كاف ومقنع حول الأصول والمقومات الفنية المنوطة بها، ثم ما كان من أمر حركتها ونضجها في الإطار الجديد الذي يصطنعه الشاعر المعارض بهدف إثبات ذاته طرفاً فاعلاً في العملية الفنية التى يعاد تشكيلها على يديه، ومن خلال تمريرها عبر ملكاته الخاصة.

وتسير خطى هذا الطموح في إطار من الفصد إلى استخلاص النتائج الحزنية الخاصة بكل نموذج على حدة، بما يكفي للتمهيد لوضع التصور العام للظاهرة، أو استخلاص النتائج الكبرى التي يمكن أن يفود إليها هذا البحث في أعماق دواوين شعرائنا التي لم تعرف عصراً بعينه، ولم تتوقف عند جيل واحد في حدود الزمان التقليدي، على نحو ما درجنا على تصوره وتفهمه من خلال استغراقنا في دراسة تاريخ أدبنا العربي قديمه وحديثه.

وتبدو مغامرة دراسة المعارضة الشعرية هنا مجالاً رحباً لتجاوز حدود الزمان والمكان، لتتحول إلى درس لا تستوقفه الضفاف المحددة التي قد تحجب الرؤية، أو - على الأقل - قد تحجمها في أطر ضيقة قد تؤثر - إلى حد بعيد - على المتلقى حين يريد أن يتجاوز مرحلة التثقيف إلى مرحلة التأمل الخاص لمقومات الصياغة الجمالية، أعنى بذلك مرحلة التفوق والاستغراق الجمالي الذي يستوعب أهم جوانب الموقف، بما فيها من موروث، وما أضيف إليها من معالم الابتكار والتميز.

ويبدو هذا البحث مدخلاً إلى إحدى خطى الدراسة الأدبية في أرض خصبة متميزة ومتجددة، تحتاج إلى كم من الجهود البحثية في نفس الاتجاه، بما يكفي لوضع أسس منهجية واضحة المعالم، تعرض لنا منظومة هذا التواصل التراثي، وتعكس من خلاله الأشباه، وتفسر الأبعاد من خلال الأناة في تأمل ما وراء الأعمال الكبرى التي نالت إعجاباً خاصاً لدى شعرائنا عبر رحلة تراثنا الطويل الممتد من الجاهلية حتى الآن.

كما يظل هذا الدرس محاولة على طريق الرؤى التحليلية التي تفيد من خطى سابقة شغلت بالأبيات المفردة، أو بتمزيق الأعمال الأدبية، أو بطرح ما يسمى بالمقارنات، وهي - في حقيقتها - موازنات غير منضبطة، ولا

تبدو محددة إلا في إطار الشاهد الجزئي الذي نتصوره لا يضيف جديداً إلى الدراسة الأدبية التي تقترب صورتها من الكمال من خلال تفاعل الجزئي مع الكلي، أو الاعتداد به كلبنة من لبنات ذلك البنيان الكلي للعمل، أو وسيلة من وسائله، فإذا بالتجربة تسير في نفس الاتجاه الإنساني، وكذا يأتي أسلوب المعالجة الجمالية حول رسم الصورة الكبرى التي تحتوى العمل من خلال دقة الأداء التي تبدأ منذ تأمل الصور الجزئية أو الأبيات المفردة وصولاً إلى الصورة الكلية للعمل.

أما محاولة عرض الدراسات السابقة على شاكلة هذا الاتجاه فقد أشرنا إليها بما يكفي للتعرف على طبيعتها في بداية المدخل المباشر إلى المعارضة الشعرية ذاتها، بما لا يستوجب طرحه هنا في المقدمة، ويكفي أن يدخل الفارئ إلى موضوع قراءته وهو يتوقع رؤية هذا التداخل بين منطقتي الاتباع والإبداع، أو النمط الموروث والتجربة المعاصرة، أو التفاليد والمواهب الفردية المتميزة.

فإن تحققت هذه الرؤية بدت محسوبة لهذا الدرس، وإلا فبحسبه أنه فتح المجال ونبه إلى ضرورة اقتحامه، ومعاودة تأمله، وبما يكفي لجعله أهلاً للدراسة وتعدد المعالجات والرؤى من حوله.

والله نسأل أن يجنبنا الغرور والزلل، وهو سبحانه الهادي إلى السبيل.

عبد الله التطاوى

الباب الأول

مداخل نظرية

الفصل الأول :

حول أصول الحركة الأدبية :

- ١- الحوار مع التراث
- ٢- تواصل المدرسة الأدبية
- ٣- مقومات الجدل مع التاريخ
- ٤- معايير التفاعل مع التاريخ
- ٥- أبعاد الأطر الوظيفية

(١) الحوار مع التراث

ليس جديداً أن يُدار حوار حول ما ينبغى أن تسير على أساس منه الحركة الأدبية عبر أصول ومقومات تضمن لها الأصالة وتجنبها الزيف ؛ ذلك أن أجيالا متعددة قد أسهمت فى ترسيخ الرؤى المختلفة ؛ أو طرح التصورات المتعددة حول طبيعة حركة الأدب ، وتتبع مقاييس حياته وتطوره على مدار العصور التى نعرفها لأدبنا العربى ، وكذا لأداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذى يتحتم أن ننقب عنه ، ونسعى إلى رصده كامناً فى محاولة استجماع تلك الأصول ، والسعى وراء تسجيل الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها ، خاصة فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجا قد لا يسمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة ، أو التروى فى تحليل مفردات الإبداع .

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب - بالضرورة - حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند كثير من التفاصيل التى لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده خاجة فى زحام تيارات التجديد ، أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرة صامدة أمام محاولات تحطيمها ، أو رفع معاول التمرد عليها ، فإذا بهذا التمرد - فى معظم الأحوال - لا يكاد يتجاوز ما سجله قول الأعشى فى معلقته :

كناطح صخرة يوماً ليوهبـها فـلم يـطـرـقـها ^{وأنفق} قرنـه الوـعـلُ

ذلك أن تراث أمة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعى ، كما يمثل - على المستوى الفردى - أغلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ، ومقوما أساسيا يتولّى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامة مسارها ، ويظل حارسا أميناً يرعاها ، ويتتبع خطاها فى أناة وحرص شديدين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم أو المغمور ، لا ينبغى أن يدخل فى مجال القهر الفكرى ، أو منطقة الاستسلام المطلق الذى تسقط معه الذات ، وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة

صادقة من قبل الشاعر فى إثبات ولاته ، أو تسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحفظ لها بجوهر تميزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف ، أو أن يقذف بها إلى غياهب الضياع والتخلف ، أو أن يقبل لها ضرباً من التجهيل أو التنكير ، مما قد ينتهى - وهذا أخطر ما فى القضية - إلى تدهور الهوية التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها بحال ، ولا تقبل التخاذل إزاءها تحت أي من الظروف .

وتلقانا قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، ومقوم أول من مقومات الحياة الأدبية ، فى أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل الأمر قصراً على منطقة الإبداع ، إذ الأقرب إلى الدقة - حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية - أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد ، وثانيهما : دور جمهوره من غير النقاد ، وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة ، إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية ، وعندها لا يتردد - مطلقاً - فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من وسائل تعرفه عليها ، ويندفع إلى مزيد من تأملها ، أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى حاجة إلى أكثر من وقفة ، ابتداء من تأمل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع - من ناحية - وانتهاء عند طبيعة هذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين - عموماً - من ناحية أخرى .

ذلك أننا نسلم - بدايةً - أن المبدع « لابد أن يتميز بامتلاكه درجة ما من درجات العبقرية ، أو جانباً من جوانب تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الآخرين خارج دائرة الإبداع - بالطبع - الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه لا يكفى أن تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من أن الإنسان لا خيار له فى عبقريته ، إلا أنه يظل يملك هذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية^(١) . ومعنى هذا أن ثمة ألواناً من الموهبة التى تسهم فى الاقتراب من الكمال ، سواء تم ذلك من خلال الإبداع أو النقد ، إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد - فى أفضل صورة له - يعد قادراً على الانتماء إلى عالم الإبداع ، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضاً ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط بأى من مقومات الإبداع ، ومن

(١) ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق) ص ٤٣ .

ثمّ يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها جوته فى قوله « لا شئ أقطع من خيال بدون ذوق »^(١) .

على أن الأمر يظل قابلاً لمزيد من الضبط والتقنين خاصة إذا أخذنا بما رصدته (أرفينك بابيت) فى حوارها حول « العبقرية والذوق » وتحديدده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر ، مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى قال فيها « إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفرد الخصاص فى صورة تعبير ، فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة ، وأنه لا ينبغى أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعادة تشكيله فى خلق جديد ، بحيث يكون تعبيراً عن عبقريته هو ، لعل هذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية انطباعية لم يتناولها أحد بأمّتن تناغم مما تناولها به (أوسكار وايلد) فى حوارها « الناقد فنانا » حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد « هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية »^(٢) ، على أن مناقشة ما انتهى إليه « بابيت » و « وايلد » معاً ينبغى أن تتم فى حذر وحرص ، باعتبار أن مسألة الذوق هذه ، وقد استوقفت كلا منهما ، لا يمكن أن تطرح إلا فى حدود منضبطة وبقدّر ، إذ يصبح مطلوباً - وهذا ضرورى - أن تُصقل الأدوات بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دوراً إيجابياً فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصى ، أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع ، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها والإفادة بها ، ومن ثم يمكنه تطبيقها بحكمة ومرونة ، ولعله - آنذاك - يرتقى بموقفه كإنسان ، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بقدر ما يلتزم بما يفرضه على نفسه من تلك القواعد والأسس ، وهو - آنذاك - لا يفقد حرّيته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته لذلك الهوى ، أو - على الأقل - خاصة بضبطه وتحجيمه ، وليس من باب الخضوع المطلق له ، وعندها يكون قد سعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته ، حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها ، أو الجور عليها أو إغفالها ، أو إسقاط أى منها .

(١) خمسة مداخل ص ٤٣ .

(٢) المرجع نفسه . ص ٣٧ .

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة الأدبية ، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد ، دون أن يعنى هذا أن نطالب أيًا منهما أن يصبح مجرد مطية للتراث محكوما عليها بالانقياد ، أو إشهار الخضوع الذى قد يصل إلى حد الاستعباد ، بل يجب أن تؤخذ المسألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسها التراثي الذى لا يقبل أن تغلق عليه الأبواب، وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى، وعندها قد يحكم على نفسه بالذبول وربما بالموت ؛ ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطق المادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا ، ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هذه المؤثرات ما يدخل ضمن نسيج تراثها ؛ ذلك الذى يكتسب استمراريته وبقائه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره من خلال عبقریات أبنائها .

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هذا المنظور العام على مستوى الأمة ككل ، ويَبْنِ على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين أو حتى غير مبدعين (من المتلقين) ، خاصة إذا جاز لنا أن نُسلم بأن فردا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدين المادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لماضٍ طويل ورثه ذلك المجتمع لأبنائه ضمانا لإحساسهم بامتداد هذا الانتماء ، وإنقاذاً لهم من حالة الفقد التى قد تهددهم ، أو تمسخ شيئا من معالم هويتهم ، ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأي حال إلى عبقريته المزعومة دون سواها ، فلسنا فى عصر ربّات الشعر ، ولا شياطين الإلهام ، ولا جن وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشياء أصبحت مطلوبة فى كل شئ ، الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة ، إذ تبدو اللغة - فى أدق صورها - خَلْقاً جماعيا خصبا يتردد صدها فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هذا الخلق كثير من ألوان التحول والتجدد ، ولكن الحقيقة النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللا شعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع أو التخلق الفنى .

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التى

شهدها التاريخ الأدبي منذ فجره حتى الآن ، فلم ينس أصحاب المحاكاة إمكانية الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ، أو يتأثر به ، أو يعكس من خلاله رؤيته ، فكلاهما إنما يريد الواقع ، أو يجتهد في تحليل شريحه منه ، ويجد في البحث والتنقيب عن أسواره بأسلوبه الخاص .

وتبدو صورة الواقع غامضة - إلى حد كبير - في سياق تلك النظرية التي توقفت عند حدود التمسك به من منطلق مرآوي أو منظور حرفي ، إذ قد يكتفي فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، حيث يظل الأهم من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع عبر تجلياته من خلال تلك الممارسات الجادة التي ينهض بها الفنان أو العالم ، فمع اتساع رقعة الواقع ، ومع اشتداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذي تنهض به أجيال من الناس في ظلال ذلك الحلم القديم الذي انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة في رجل واحد ، مما يصبح غاية العيث أن نلتمسه في عصرنا إزاء كل صور التخصص العلمي الدقيق ، وتلاشي هذه النظرية الشمولية أمامه تماماً .

على أن الذي يظل واضحاً لا يكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلاني والحس الوجداني من خلال الفلسفة كفكر ، ومن خلال الشعر كتعبير عاطفي ، يعكس رؤى الواقع في لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشغالهم بالنقد مع الفلسفة والشعر أمراً طبيعياً لم يُخل بأنظمة الحياة ، بقدر ما ضمن لها مزيداً من الاتساق والاستمرار في ظلال متشابهة تجمع قوي الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد والتلاقى بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكراً خالصاً ولا ذوقاً خالصاً أو خيالاً عارياً من الحقيقة ، بل جاء الفكر مؤيداً بالفعل ، وكان لكل منهما أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكيثونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجي على النحو الذي رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة ، وما كان من شروطه التي رصدها للشاعر لكي يسمح له بالانتماء إليها ، إذا ما تخلص عن تشويه الواقع من ناحية ، أو تحول إلى داعية للفضيلة من منطق العقل وتأسيس القيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية (المحاكاة) ببُعديها الأفلاطوني والأرسطي على السواء ، بل لعل الجانب الثاني الذي عرضه أرسطو بدا

أشد ارتباطا بواقع الحياة ، خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشفقة إزاء بطل الموقف الدرامى ، وبانتهائه بلحظة التنوير التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا ، ومع انفراجها يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقى والتفاعل النفسى مع العمل .

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى إلا باعتباره استثناءً لاقاعدة ، إلى أن يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها ، ولكنه حاول أن ينجو من تمام الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون «بالطبيعة» ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التعويض النفسى - وهو حتمى - حيث تظل دلالاته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحكم الرومانسى وتشده إلى مجتمعه على الرغم من تمرده عليه أو تطاوله على قيمه التى راح يعدّها - فى وقت كما - مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق حركته الحرة الطليقة ، بل ربما قيّدتها إلى حد بعيد ، وإذا بهذا الحس الرومانسى قد تمادى فى رعونته وطيشه إلى أن انتهى إلى ذلك الأقول الذى فرضه عليه التصور النقدي الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخه الألم العفوية التى تعد - فى جوهرها - جزءا من العلاقات الاجتماعية ، مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فجاجة تصويره ، وما ينتهي - بالضرورة - إلى استشارة الانفعال لدى الآخرين ، وإلا هبطت قيمة الممارسة الفنية ، وحُكم عليها بالعجز عن هذه اللهجة الجماعية ، فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند (ت.س. إليوت) بدتّ سلاحا ذا حدين : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه فى رؤيته للفن بعيداً عن الأفكار الدينية ، أو الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، أو السياسية ، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة من الداخل فحسب ، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعا ، مما شجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب واعتباره مجرد صياغة جمالية ، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية ، أو الأخلاقية ، أو النفسية أو الاجتماعية الخارجة عن إطار الموضوع المصاغ فنياً ، وبذا ظل الموقف جامدا عند مجرد الاقتصار على السمات الجمالية فى الإنتاج الفنى ، مما انتهى - بدوره - إلى إهمال كل العوامل الأخرى وأباح إمكانية إسقاطها من الاعتبار تماما .

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤية (إليوت) كاشفة عن طبيعة التزاوج الثقافى وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية . وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر أو - بمعنى أدق - بين ذاكرة الماضى التراثى والتى تعد من أغلى ممتلكات الشاعر ، وبين عبقرية الحاضر التى تتجسّد وتتجدّد فى موهبته الفردية ، وكأنه بذلك يحى دور « الأنا » من الضياع ، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ، ضمنا لاكتساب الأصالة - أو استمراراً للتواصل ، دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر - بالضرورة - فى كيان الفنان وفنه معا .

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بن وارن) فى تحليله للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب ، فهو « يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذى ندعوه قصيدة » (١) .

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى حدود التمعّن فى استجلاء خفايا تلك العناصر من حيث علاقاتها المتداخلة على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والعرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا فى سياق منظومة متكاملة دون انفصال بينها ، وإلا ظلّ من حقنا - طبعاً - أن نتأمل هزال الرؤية حين تفصل بهذا الشكل القطعى بين شكل العمل ومضمونه .

ومن هنا - أيضا - ظل التواصل الفكرى وارداً فى تصور أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنياً منها ، والمتزامنة على السواء ، فإذا بالواقعية تلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيق العناصر وضبط تفاعلاتها وتداخلها دون الاقتصار على تلفيقها أو جمع شتاتها وأشلائها ، ، ومن ثمّ ظلت للرؤية التراثية مكانتها ، وعُدّت قاسماً مشتركاً بين البيئات والنظريات مما لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقاً ، ظلّت بذلك أصلاً من أصول الفكر النقدى من ناحية ، والمنطق الإبداعي من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والنقاد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على استيعاب الماضى ، ودليلاً على حركة الحاضر بين ثباته وتحوّل من خلال الشرائح المختارة كموضوعات للأعمال الفنية .

(١) خمسة مداخلى إلى النقد الأدبى ١٩٦ .

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظيم المنهجى للرؤى النقدية ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عُرف بعمود الشعر واستمرار تعقب البيئة النقدية لحركة الشاعر : تملى عليه التعليمات ، . وتفرض عليه الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب « الوضوح » أو « شرف المعنى وصحته » أو « الإبانة » أو (مناسبة المستعار للمستعار له » وغيرها . كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا آخر متميزا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة بين حقائق الإفادة من النمط الموروث ، وبين إمكانية السطو غير المشروع عليه ، أو حتى محاولة الاستسلام والخضوع التام له . مما يزعج بالشاعر إلى منطقة الاستعباد ، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار . وكذا كان ما شاع فى البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى ، ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شئ قد قيل ، وأن الأول لم يترك للآخر شيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة ، طالما تجدد سطوع الشمس ذاتها ، وطالما ظل التغير واحداً من أسس الحياة ومقوما من مقومات استمراريتها وتجدها .

وكذلك دار الحوار النقدي وكثرت صوره حول قضية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع ، وأنواعه ، وكان ما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليما منهم جميعا بهيمنة التراث وسيادته ، ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . وكانت البداية مع تعرف النقاد على خطر التراث، وضرورة التأكيد على أهميته ، وتسجيل دوره فى أصالة الإبداع ، مما يتراءى لنا فى ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، والحض على التمسك بها ، على غرار ذلك النحو الذى عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحتري فى مرحلة النشأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت، ثم ينساها^(١) .. ولعل أخطر ما فى الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التى يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول عالم اللاوعى ومنطقة اللاشعور ، واستغراق المعلومة فى مكنونات أى منهما إلى أن تطفو على السطح فى لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقا عند ابن قتيبة حين اشتد ارتباطه بالتراث

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

بصورة مطلقة سائرا بذلك على منهج اللغويين من كثرت شروطهم حول فن الشعر ، وتنافسوا فى مؤاخذاتهم للشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد ، وبذا ضيقوا أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال أطر إبداع القدماء ، الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القديم ، وحكمت فى إطارها فنونه ، وكأن الناقد لم يبق بذلك للشاعر من فنه وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ ، وحسن الصياغة ، وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة التى يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيا له أطره العامة قبل قياسات التفرد على المستوى الخاص .

وبما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثى وعمقه تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التقعيد بكثير ، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تكسب النقد قدرا من العلمية والموضوعية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء ، وهذه لانعدها نقدا يعتد به ، بقدر ما نعدها لمحا خاطفاً أحس أهله قداسة الموروث ، وسعوا إلى إثبات ولائهم المطلق له ، وكأن الشاعر كان يعانى حرجا شديدا إذا ما نظم ، دون أن يستند موقفه الإبداعى إلى أصل قديم ، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا ينجى الطلل باكيا أو مستبكيا ، أو واقفا أو مستوقفا إلا بإيحاء مما سبقه إليه ابن خدام فى قوله :

عُوجا على الطلل المحيل لأثنا نيكى الديار كما بكى ابن خدام^(١)

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ، ووضوح التصوير كان ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدا مكانة سلفه من تتلمذ عليهم ، ولعله قصد إلى إبراز دور أبيه فى تكوينه الفنى ، منذ انتهى إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى فإذا به يردد غير وجل :

ما أَرانا نقول إلا معــــاراً أو معادا من لفظنا مكرورا^(٢)

وربما كان أدق من هذا كله فى بيان ضرورة استمرارية خيوط التراث ما توقف عنده أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد ، وعلت لديهم أصوات الرفض للقديم ، وكأن بينهم وبين السلف ثارا لا يهدأون إلا يأخذونه عن طريق النيل من التراث ، ولكننا لانجد حتى عند أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الراض ، الأمر الذى نفصل فيه بتحديد عمر الحركة بعد

(١) ديوان امرئ القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ .

موت صاحبها ، على نحو ما صنعه أبو نواس في هجومه على الرمزو والموروث من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى قصد فيها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ ، على نحو اتهامه للعربي بالشقاء والتعاسة والغباء فى مثل قوله :

عاج الشقى على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد
أو قوله :

قل لمن يبكي على ربيع دَرَسْ واقفا ماضر لو كان جَلَسْ؟

وغير ذلك كثير جدا من الشواهد التى يزدحم بها ديوانه على الصعيد النظرى ، مما راح أبو نواس نفسه ليهدمه حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف ، فإذا به يقع فيما حذر منه حتى فى حديثه عن الظلل على نحو قوله :

يادار ما فعلت بك الأيــــــــام	ضامتك والأيام ليس تضــــــــام
عزم الزمان على الذين عهدتهم	بك قاطنين وللزمان عــــــــرام
أيام لا أغشى لأهلك منــــــــزلا	إلا مراقبة على ظــــــــلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم	وأسمت سرح اللهو حيث أسامــــــــوا
ويلغت ما بلغ امرؤ بشبابــــــــه	فإذا عصارة كل ذاك أثــــــــام ^(١)

وكأننا بالشاعر يتسائل ، ويجيب ، ويهاجم ، ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم فى قضية لانراها - ولعله أيضا لم يرها - إلا خاسرة فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منذ افتعل معه معركة فى غير معترك حقيقى على المستوى الفنى .

وبذا يبدو وارداً فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداها للتراث لم تصمد طويلا ولم تنفصم عنه مطلقا بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل . ربما بسبب من هذا التنكر ، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمننت من وراء تلك الحركات المتمردة ، ودليلنا فى ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة ، وأصدق فى تصوير النوايا ، وتثييل القدرة على التأثير فى حركة الفن ، فإذا بها تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لا يجب التحامل عليه ، بل يجب الاعتراف به ، ولكنها تضيف إليه - ومن خلاله - الكثير من نتائج عبقریات

(١) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

الفن المتميزة ، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى تجديده الشقافى الذى جمع فيه - لأول مرة وبشكل دقيق - بين منطقى الفكر والشعور تعلقاً بلحظة الإبداع ، ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم ، لينتهي إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضماناً لسلامة الفروع ، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات ، وهو احتواء إيجابى لأنه يبدو قادراً على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من فلسفة عصره ، وعلومه ومصطلحاته ، وتاريخه ، وما دونه العلماء فيه من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

(٢) تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقاً ، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثي على المستوى الجمعي المتسلسل من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوي وبشامة بن الغدير ، إلى زهير وابنه كعب ، إلى الحطيثة ، إلى هُدب بن الحشرم وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من شعراء النقائض الأموية ، مما يدل على تنبه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وتسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية ، وسياقها المتصل من ناحية أخرى ، وكأن ثمة إيماناً مشتركاً لدى القدماء بأن اللغة عالمها البشري العام ، مما لا يحجب مجال للشاعر وفرسته في استخراج كل ما تستبطنه ذات المبدع في أعماقها من طاقات إيحائية لا يسهل التعرف عليها إلا من خلال المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار ، مما يتبلور في سياق ذلك التمايز الذي تكشفه الفروق الفردية بين الشعراء في مستويات الإبداع المتباينة .

ومع تطور الحركة الأدبية ، ومع مزيد من تعقّد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء ، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع الثقافة الجديدة المركبة ، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية ، ويلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، ويتسلم الراية بعد ذلك أبو الطيب ثم أبو العلاء ، ويقوِّض لها في منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلي لأبعادها ، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد التراثي والحداثي ، على نحو ما صنعه عبد الله بن المعتز في كتابه « البديع » . وبذلك بدا التفاعل إيجابياً ونافعاً حول قضية التقليد والإبداع معاً ، خاصة إذا ما رأينا الموقف من خلال منطقة التحليل الفني قبل القفز إلى التقويم ، أو إصدار الأحكام التي قد تجور على التراث ، وهو أوّل ما يظل خارج قفص الاتهام ، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن الإبداع يُعد حلقة ضرورية يحيا بها ذلك التراث ، وإلا فَقَدَ كماً كبيراً من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهوناً بتلك المحاولات الجادة التي تجدد دماؤه ، وتضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة ، حيث تأخذ من كلِّ حسب طبيعة ثقافته ، وحجمها وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها .

وهكذا تردّد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة ذلك الانتماء التراثي ضماناً لأصالة

العمل الفني وصحة منطلقاته ، ولم يتردد ابن طباطبا فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة ، لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطبيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه « (١) » .

ومن هنا ينتفى منطق الاستثناء لأى من الشعراء من واقع الصدور عن هذه القاعدة ، بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث ، دون أن يقع ضحية الاستعباد له ، أو لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر ، له أن يفيد منه ، وعليه أن يزواج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه ، لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب ، يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد أو عقم ، أو قيد خارجى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، ويكبل حركته ، وربما أسقط ملكته تماماً فبدا صورة ممسوخة أو مشوهة لا تستحق التوقف بحال .

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعراً تراثياً ؛ الأمر الذى استوقف (حازم القرطاجنى) فى حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلت فى أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شئ منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادةً حسنة ، ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه (٢) ... إلخ .

ومن هنا تنبه حازم إلى جوهر الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرض مادته أو الإضافة إليها ، أو التجديد فى معالجتها .. ولعله بدا بذلك قريباً مما أسماه القدماء بـ « تضمين المعانى » من حِكم أو أمثال أو شعر ، أو غير ذلك من ماثورات تزيد فن الشاعر غنى وثراءً ، أو هو الإرهافات المبكرة إلى إشكالية « التناص » الماثل فى قدرة النص على اصطناع مزيج خاص من خلال استيعابه لنصوص سلفية سابقة عليه أو معاصرة له .

ومعنى هذا - فى مجمله - أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد المبتكر ، وأن يحتفظ

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

لنفسه بطابع استقلالى متميز ، دون أن يتعارض هذا مع صدق حسه التراثى أو واقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا .

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببُعديَّها التراثى والحضارى ضمن مقومات الأصالة ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوِّله إلى نبت شيطانى لا نستطيع حينئذٍ الاهتداء إلى أصوله وأسسهِ ، وإلا تحوَّل الفن إلى ضرب من الزيف ، ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقروها مشروطة بشروطهم ، وقد أفرد لها الحاتمى فى « حلية المحاضرة » باباً أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرَين إذا تعاورا معنىً أو لفظاً أو جمعاهما ، وكان الأخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطفَ مسلِكاً كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر .

على أن هذا التشبث بحس التراث والتأكيد على أهميته فى التكوين الثقافى للشاعر لايعنى - بحال - أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدِّد ، وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها الأمدى حين فضَّل البحترى من طرف خفى على أبى تمام لمجرد اتساقه معه - أى الأمدى - فى المنطقة التراثية ، وكذلك كان ابن المعتز فى رسالته حول مساوئ أبى تمام ومحاسنه ، ذلك أن أباً تمام قد ظلم مرتين : إحداهما لدى الأمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وحُكم تحيزه للبحترى عاملاً من عوامل الترجيح لمسكله على مسلك أستاذه ، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ على فن ابن الرومى المجدِّد أيضاً ، وكان الوقفه من هذا المنظور - بالطبع - أكثر صدوراً عن علماء اللغة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع ذوق البحترى أكثر من غيره .

ويظل مهماً فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن يتقبل العصر نفسه هذا الأمر ويشجع عليه ، وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضاً حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية ، وما يمج فيها من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم ، حيث قالوا شبيهاً بما سجله ابن رشيق فى العمدة ، وإنما مثَّل القدماء والمحدثين كمثِل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه ^(١) .

(١) العمدة ٩٢/١ .

وليس ثمة شك فى أن البناء لا تكتمل صورته إلا من خلال تمام المستويين ؛ إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا ، وعلى هذا لا نجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شعر الطائيين أبى تمام والبحترى ، والتى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجي فوصفها فى حجمها الطبيعى قائلا « وأما شعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه واهية، وإنما هى معانٍ تقليدية يصوغانها صياغة جديدة ، والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور وإن تُصور لم يكن من السهل إدراكه » (١) .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند افتعال ذلك المعترك الذى لم يأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة ، ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد وإنما أتهم من تقيدهم بالتفاصيل (٢) .

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل - إذا سلّمنا بهذا القول - لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، وعليها يسجل بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبية وتطورها .

(١) النقد المنهجي عند العرب ٣٦٣ .

(٢) المرجع نفسه ٣٧٠ .

(٣) مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية تواجد التراث والصدور عنه كضرورة فنية يظل الواقع هنا فارضاً نفسه بصورة قابلة للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى ، وتتفاعل معها ، وتدعمها ، وتضيف إليها أبعاداً جديدة متميزة ، وبذلك يجب أن يرفع الجور الذى أصاب الواقع إهمالاً أو إغفالاً فى بعض النظريات النقدية المتشعبة بالموروث ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى ، خاصة إذا ما صدرت من منطق النظرة الجزئية أو الأحادية ، لما تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته ، فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع أساساً للتقليد فى الفن ، فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته ، ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل ، أو حدود التفاعل الإيجابى الذى يمكن - بل يتحتم - أن يحدث بين الفنان وموضوعه ، تأثيراً به وتأثيراً فيه ، ابتداءً فى ذلك من رحلة اختياره لإحدى شرائح واقعه ، إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يستعين بها ، إلى مدى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية ، ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفراً ، بما احتوته صنعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تكون أكثر شمولاً ورحابة وعمقا ، وأقدر على التأثير فى جمهور المتلقين .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع ضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة ، وتحصر على احتواء دورها ، لا فى مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب ، بل حتى فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت فى الاعتبار - وهذا مهم للغاية - من واقع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت بمثابة إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بجوهر واقعه ويتأمل الطبائع النوعية لمشكلاته ، ويحاول أن يتعمقها ، باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير « جون ديوى » حين رآها بشرية فى علاقاتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية مسارها ، كما أنها - إلى جانب ذلك - بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة ، ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويتمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو

الحضارات التى يشاركون فيها»^(١) .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة أقل خطرا على الواقع (أو الموضوع) مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الأشياء تراثاً كانت أو واقعاً ، كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرّكت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى - في جوهره - مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صُفّق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر ومؤشرا من مؤشرات ، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبل نسبه ، أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شطّطها ورعونتها مما تكشف فى مناداة أبنائها بسهولة الاغتراب عن المجتمع ، باعتبار ذلك الاغتراب ضربا من السلوك الاجتماعى المبرّر ، حيث ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد ، فيكبّل حركته ، ويسلبه حريته ، وعندئذ حاول تغليب القانون الداخلى للفرد على كل ما سواه ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية ، فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع الرومانسى أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله ، وأن يحلم كما يشاء ، وأن يطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة ، التى عدّها محور الكون ، فلم يحرص إلا على الصدور عنها واللجوء إليها .

وربما بدا من أشد النظريات النقدية غرابةً فى موقفه من الواقع وحساسيته إزاء ما انتهى إليه ت . س . إليوت^(٢) ، فعلى الرغم من أهمية نظريته إلى البُعْدَيْن التراثى والفردى باعتبارهما علامات بارزة من أبعاد الموقف الإبداعى ، إلا أنه لم يرفض إمكانية التضحية بالواقع فى صورة جريئة أعلنها صراحةً فيما أباحه للفنان من إمكانية هرويه من «شخصه» ومن واقعه وتجاربه ، وكأن برجه العاجى يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية المتوقعة ، بصرف النظر عن المدلول الذى يمكن أن يقوم على أساس منه فنه ، وكأن اليوت إنما قصد إلى تناسى أن الضرورتَيْن تسيران على نسق متكامل فى خطين متوازيين ، لا يمكن نقض جانب منه

(١) الفن خبرة ٥٤٧ .

(٢) تراجع نظريته حول الموروثات والموهبة الفردية فى (مدخل إلى النقد الأدبى) .

إلا على حساب الآخر، وعندها يسقط البناء جملة وتفصيلاً ، فما كان للواقع أن يترجم فى فن حقيقى إلا من خلال التراث والموهبة الفردية الخاصة ، وما كان للتراث أن يعيش وجوداً ذا قيمة حيوية وجوهرية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذى يعيد ترجمته ويؤصل لقضايه ويزيده صقلاً وأصالة .

وعلى هذا ظلت النظرة الواقعية أكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع ، ومحاولة إنقاذه من منطقة الإهمال التى تردى فيها أو حتى الهجوم والتمرد الذى أصابه ، حيث بدأ الواقع يقوم من جديد على محاور من الفعالية التى يبدو من خلالها فاعلاً ومفعولاً به فى آن واحد ، وعندئذ يمكن أن تستكشف من خلاله رؤية الفنان ، ويتكشف تفاعل ذاته معه ، ليصبح الطابع الجدلى بين الذات وموضوعها أساساً للرؤية المتكاملة للأشياء ، ومن ثم بدت هذه النظرية قادرة على احتواء الموجب فى النظريات التى سبقت إليها ، رافضة للسالب فيها ، بل ربما كان هذا الرفض فى صالح ديناميكية الحركة الأدبية ذاتها فى نهاية المطاف ، تلك الحركة التى تضع لكل عنصر حجمه الطبيعى فى التشكيل الجمالى للعمل ، كما تضع فى الاعتبار - أيضاً - ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيراً للنص وتقوياً من خلال القواعد الموضوعية التى لا بد أن يأخذ بها نفسه ، فى نفس الوقت الذى يطبع فيه الأحكام بحساسيته الخاصة ، بشرط أساسى يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلاً نهائياً أو وحيداً فى رحلة التقويم ، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره فى زحام من فوضى الأحكام النقدية .

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمقه التأثيرى فى عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية رحلة قافلة الشعر العربى فى أعماق الصحراء ، حين ارتفع الصوت القبلى الحرى عند عمرو بن كلثوم ، إلى ما قابله من صوت السلام عند زهير ، إلى الرؤية الطبقيّة التى تبنى شعراؤها قضايا العبودية عند عنتره ، أو الصعلكة عند عروة بن الورد وتأبط شراً والشنفرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور وحركات التجديد ، حين تحول الواقع إلى عقيدة ومعطيات فكر بدءاً من التحول الإسلامى والتجديد فى معجم الشعر ، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصة فى عصر بنى أمية ، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بين مدّ وجزر على مستوى تلاقى الواقع

والتراث معا ، لينتهى الموقف - فى معظم الأحيان - إلى تمام المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لامناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا فى آن واحد .

وعلى هذا النهج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة حتى لدى شعراء الاغتراب أو التحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سكلوا مسكله ، أو وقفوا فى موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الأطر من الظروف والعوامل البيئية والفكرية ، مما قد يبين فى ثنايا الدرس التطبيقى من واقع شعر أى من هؤلاء .

(٤) معايير التفاعل مع التاريخ والواقع

وبذلك ظل الواقع شديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تسجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقا وتوثيقا ، وربما أضاف بعضهم إليه جانبا مما أسقطته ذاكرة التاريخ ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه الباحثون حين سجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية بحرية ، سجل فيها الشاعر بمنطقه الانفعالى والواقعى معاً ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد أحمد بن دينار وجنده :

غدتْ على الميمون صُبْحاً وإنما	غدا المُرْكَبُ الميمونُ تحت المظفر
وحولك ركابون للهول عاقرُوا	كثوسَ الرَّدَى من دَارعين وحُسُر
صَدَمَتْ بهم صُهْبَ العشائين دوتهم	ضِرَابُ كايقادِ اللظى المتسعر
يسوقون أسطولاً كأن سفينه	سحائبُ صيف من جهام وممطر
فما رمَتْ حتى أجَلَّتْ الحربُ عن طلى	مقطعةٌ فيهم وهام مطير ^(١)

فإذا بالبحترى يلعب دوراً تاريخياً متميزاً يكمل به روميات أبى تمام ، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب وأبى فراس بعد ذلك ، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميزاً بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب والروم)^(٢) ليأخذ (ماريوس كنار) مادته من هذه القصيدة بخاصة ، وكأن ضياعها كان يمكن أن يمثل خطراً لا يطمأن إليه حول إهمال تلك الأحداث وإسقاط تلك الوقائع ، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسطو للشاعر - أى شاعر - حين جعله يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هى أسمى لكونها خيراً من تلك تمثيلاً «^(٣)» ، وإن كان هذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال ، كما أنه لا يبدو - رهنا فى كل الأحوال أيضاً - بما انتهى إليه أرسطو نفسه من ضرورة صدور الشاعر عن الوهم ، أو على حد تعبير جوته أن الشاعر « يهبنا وهما عن حقيقة أرفع »^(٤) إلا إذا خصرنا مفهوم الوهم حول أعمال ملكة

(١) ديوان البحترى ٩٨٢/٢ .

(٢) ترجمه إلى العربية د. محمد عبد الهادى شعيرة .

(٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٣٤ .

(٤) نفس المرجع ٣٥

الخيال فى استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج بينه وبين الوهم كفوضى ورؤى مفككة ، لارابط بينها وبين الخيال الذى يبدو كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصورة واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها^(١) ، مما يجعل قول « أرفينج بابيت » قريبا إلى القبول من هذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حوارته حول « العبقرية والذوق » حين يجعل العبقرية كامنة فى بنية المرء الجوهرية ، بحيث تجعله متفردا عن أقرانه ، وتترك له الحرية فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا ، وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد على مخيلته « ففى أرض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقري أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطبعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد^(٢) .

وبهذه المساهمة فى إرھاصة العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خلّاقا - بدوره - وإلى هذا المدى تكون العبقرية والذوق شيئا واحدا ، وهى القضية التى تبدو منضبطة فى تطبيقها على أشد النماذج تقليدية فى قصيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدا متميزا يحيلها إلى رسم المثل الأعلى ، وإمكانية تجاوز الواقع (الواقعى) إلى تصوير واقع أفضل يرسمه الشاعر أمام مدوحه نموذجاً يحتذى فى مثل قوله :

ولولا خلّال سنّها الشّعْرُ مَا دَرَى بُنَاةُ الْعُلَا مِنْ أَيْنَ تُؤْتَى الْمَكَارِمُ

ومعنى هذا أن الرؤية الواقعية للأشياء قادرة على أن تستوقفنا عند كل جوانب العملية الفنية ، إذ لابد - فى موازاة هذا اللقاء بين الإبداع والواقع وكذا بين النقد والإبداع - لابد من لقاء آخر يُنتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها المرشح للعمل الفنى ، وبينها فى صورة الذات المبدعة لحظة هذا الترشيح ، ولعل هذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضل طراز من المبدعين الذين - على حد تعبير « بابيت » أيضا - « يبلغون الحقيقة العامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فى نفس الوقت »^(٣) . وبذا تتجاوز (الأنا) مع (النحن) وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع من خلال ما يصرح به العمل من ألوان هذا التفاعل والجدل مع التاريخ .

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٧ .

(٢) نفس المرجع .

(٣) المرجع نفسه (مقالة أرفينك بابيت / العبقرية والذوق) .

ومعنى هذا أيضا أن اللقاء فى لحظة الإبداع إنما يقع بين كل المقومات ، فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره بالضرورة ، وتبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسه حتى لا يختل توازن الأشياء بين يديه ، فلا هو يضحي بذاته تماما ، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج الذى سنه بعض الرومانسيين ، وقادوا فيه فى فترة المد الرومانسى . ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء ، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج باييت) فى قوله « فأنت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع للمقاعدة الأخلاقية التى تضع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة »^(١) .

بل إن « باييت » يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة - ككل - حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج ، واحترقت بنار الإعراب عن الذات ، وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة (ميثوس منها) ، وإن ظل واضحا - هنا - أن الناقد إنما يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى إمكانية إسقاطها من الاعتبار بشكل عام ، خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله ت.س. إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أم لم تكن^(٢) تبين لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم - بذلك - بصلاحية كل الأجيال للاختيار أو الالتزام ، أو الانفصام ، أو الاغتراب أو غير ذلك كله ، بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل ما لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوبا البحث فى مساق هذا التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادا كانوا أو جماهير قراء ، فإذا كان الناقد يتأثر حقيقة بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة ،

(١) خمسة مداخل الى النقد الأدبى ٥٨ وما بعدها .

(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٦١ وما بعدها .

يقول إليوت « أعتقد أن لكل ما نأكله أثراً آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر أثناء التمثيل والهضم ، وإننى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ » (١) .

ومن ثم يصبح منطق الاختيار فى الفن من الأهمية بمكان ، يسنده فى ذلك الالتزام بالقيم ، فمن منطق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف - بالضرورة - عن منظور غيره لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة ، وبترتيب مختلف من حيث الأهمية ، وهنا تظل القيمة جامعاً لهذه الخلاقات ، بل تظل رقيباً عليها ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب ، ومن واجبه أن يعرف ما ينبغى أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاثفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حد التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال « وآخر ما أتمناه هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى » (٢) قاصداً بذلك ضرورة الاقتداء بمبادئ المسيحية على الصعيد الأخلاقى ، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلام معه . فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة احترام الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة متزنة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله : « أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلاً كاملاً ، ولكن غير معقول ، لو كان من الممكن أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ، ولكن الانفصال ليس تاماً ولن يكون ... » (٣) .

وعلى هذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها ، ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلباً وإيجاباً ، ويدخل فى هذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من التجاوز على حد وصف «ادموند فولر» فى قوله : « كانت البداية على شيوخ التصعلك المقبول ، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الحرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحة ... » (٤) .

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب ٦٦ وما بعدها .

(٢) نفسه . (٣) خمسة مداخل ٥٨ .

(٤) نفسه ٦١ .

ذلك أن « فولر » قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السالبة التي لا تكاد تتجاوز دور الكسالى والمخمورين واللامسؤولين من أبناء المجتمع ، ومع هذا فهو يميز بشكل واقعي بين المعالم البارزة لكل من قوي الخير والشر في حياة المجتمع وواقعه . ومن ثم بدا واقعي الرؤية في أكثر من موقف ، ابتداء من تحديده لمقاييس التعادل في الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر ، لتوضع جميعها في ميزان شديد الحساسية ، يلتقط منه كل فنان بقدر ، فيصور ما شأته له قدرته الإبداعية من ناحية ، ومنطقه في الاختيار من شرائح الواقع التي استوقفته من ناحية أخرى .

ويبدو هذا التصور وقد دفع بالنقاد إلى إصدار هذه الأحكام على التيار السالب في ظلال الرومانسية ، كما طرح نظيراً له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية - على حد تعبيره أيضاً - دون وعى ولا لغة مفهومة . فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

ومن هنا راح « فولر » يكشف تصوّره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحى ، ويضع شروطه ومقوماته في شكل دقيق بدا فيه محكوماً بمنطقى الخير والشر معاً إذ يقول أيضاً « لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بتفلسك عنه ، إذ سيكون لك أدب متكلف الفضيلة في عالم مفرط التفاؤل^(١) . ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفاً عنيفاً من أحادية النظرة إلى عالم الشر ، أو محاولة التغافل عما فى العالم من رؤى الخير معها جنباً إلى جنب فيقول مصدراً حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصرُوا من فنونهم على معالجة منطق الشر « إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير ، وكأنهم يثبتون أبصارهم على القوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى^(٢) .

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطق نقدى طريف يحلّل فيه ما ينفر منه من هذه الصور التي لا تكاد تنطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما يذكرنا - على وجه السرعة - بتلك المقولة النقدية القديمة لدينا من لدن الأصمعي حين انتهى إلى أن الشعر « نكد لا ينبت إلا فى الشر فإذا دخل باب الخير ضعُف ولان » ومن خلالها راح الأصمعي ومن سار

(١) خمسة مداخل ٧١ .

(٢) نفسه .

على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق فى الاتهام حين جرّه على شعر حسان ، فاتهمه بالضعف بعد إسلامه وكان قويا قبله ، ليؤكد مقولته على مافيهها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو الليونة أو الضعف ١.

فإذا يادموند فولر يردد نفس المقولة ، أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى « هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس فى الملذات والمرح الصبباني ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفر^(١) ..

ولعل قوله هذا ينطبق بوضوح شديد على فئة من شعرائنا القدامى ممن رفعوا شعار هذا المنطق الناقص للأشياء ، خاصة منهم من لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة ، على نحو ما كان من منهج بشار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلا :

من راقب الناس مات هــما وفاز باللذة الجسمــــــــــــــــور

وهو ما ردّه مؤكدا وقاصدا :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتكُ اللهــــــــج

أو ما تمادى فيه أبو نواس بلا حدود حتى أصبح مذهبا له وفلسفة حياة ، حين عرض مجاهرته بزندقته وأعلن مجونه وتحلله من خلال مثل هذا التحدى المعلن ، وكأنه الفلسفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

دَعْ عنك لومى فإن اللوم إغــــــــراء ودأونى بالتى كانت هى الســــــــداء

وانتهاءً إلى قوله :

فخُذْها إن أردت لذية عيــــــــش ولا تعدل خليلى بالــــــــــــــــدام

فإن قالوا : حرام ، قُلْ حــــــــرام ولكن اللذاة فى الحــــــــــــــــرام

فمثل هذه الرؤى تبدو على درجة من القصور الذى لا يحمد لأصحابها ، ولا يتصور أن يُتقبل منهم تحت أى من مبررات الظرف الاجتماعى أو غيره ، ذلك أن الواقع لا يجب أن يظل حبس الانغماس فى اللذة الطارئة ، خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك وجوه حياة بشكل

(٣) خمسة مداخل ٧٢ .

مطرد ، إذ أنها تغفل - آنذاك - الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، وما لا شك فيه أن هذا التساوي بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشياء بلا وجه حق من ناحية أخرى ، وهو الأمر الذي يعرضه أبو نواس - مثلاً - حين ينطق بتساوي الأشياء ساخرا من واقعيتها إلا من خلاله فى مثل قوله لصاحبة الحانة :

فاحببى بربحهم فى ظل مكرمسة حتى إذا ارتحلوا عن داركم مسوتى

ومن هذا المنطق يسقط جانب من الفن النواسى وما يشبهه من عالم الترفع الأخلاقى فى ظلال الواقعية المهترئة التى لاتتجاوز حدود لا مبالاة الأنا ، وعندها أيضا تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت متماسكة تنطق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعله قد تصور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية ، فما فتى يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا - أو إيهاما بالبحث - فى الديانات أولا ، كما وقع فى قوله جامعاً بين اليهودية والمسيحية أمام تبريراته الخمرية :

لا تسقني الدُّهْرَ إِمَّا كُنْتُ لى سَكْنَا إلا التى نصُّ بالتحريم جبريل
إن كان حرْمُهَا الْفُرْقَانُ بَعْدُ فَقَدْ أحلّها قبلُ تَوْرَاءُ وَإِنْجِيلُ

ثم قوله مفردا ادعاءه على المسيحية :

خُذْهَا عَلَى دِينِ الْمَسِيحِ إِذَا نَهَى عَنْ شَرْبِهَا دِينُ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ

ثم قوله وقد أسندها إلى سقاتها من اليهود خاصة ، وهو كثير حول الساقى من الغلمان :

ولكن يهودى يحبك ظاهراً ويضمر فى المكنون منه لك الغَدْرَا
أو صاحبة الحانة :

فَقَالَتْ لَنَا : حُتُونُ اسْمِ وَسَعْرَهَا ثَلَاثُ بَتْسَعِ هَكَذَا غَيْرُكُمْ بَعْنَا
أو رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يَادَيَّرُ حِنَّةً مِنْ ذَاتِ الْاَكْيَنَـرَاحِ مِنْ يَصْحُ عَنْكَ فَإِنِى لَسْتُ بِالصَّاحِى
رَأَيْتُ فَيْكَ ظِبَاءً لَا قَرُونَ لَهَا يَلْعَبْنَ مَتَا بِأَبْـسَابِ وَأَرْوَاحِ

ويبدو الشاعر مضطرباً إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه ، وبين فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا أشد بلاهة من الشاعر هنا حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسفة من خلال افتراءاته الدينية وكأنه يبدو حريصاً عليها وهو - فى الحقيقة - يحمل لها كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليها حتى من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستاراً يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكاً للكفر أو أخاً له على النحو الذى صورته نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء فى العصر الأموي مخاطباً فرقة المرجئة :

إرجاؤكم لركم والشرك فسى قرن فأنتم أهل إشراك ومرجونــــا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والفسق ، من خلال صيغة تبدو غاية فى الغموض ، إذ لا تكاد تجد لها مسوغاً يدعو إلى قبولها ، مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العيشى فى العفو الإلهى المطلق ، واتخاذها مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم، وما عكسه بيت الختام للخميرية حين يضمنه صورة التادم على فعله على منهجه فى الثانية المشهورة حين يختمها قائلاً :

فقد ندمت على ما كان من خطي ومن إضاعة مكتوب المواقيت
أدعوك سبحانه اللهم فاعف كما عفوت يا ذا العلى عن صاحب الحوت

فإذا ما استدرنا ثانية إلى مقولة « فوللر » وجدناها متسقة - أو تكاد - مع مثل هذا السلوك النواسى الذى خلط بين الأشياء جدها وهزلها خلطاً صبيانياً ، مما كاد يفقدها كل صور الاتزان والتعادل الذى يجب أن يتهيا لها ، فإذا بالمنطلق واحد إذا أخذنا بما عرضه قول « فوللر » حول مؤاخذه السالكين لنظير هذا الاتجاه فى عصرنا إذ يصورهم « ينطلقون من أن تدرك كل شئ عن طريق مغفرة كل شئ ، إنهم يدركون كل شئ ، إنهم يبخسون كل شئ ، إنهم يقولون ليس ثمة ما تغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحدٍ : وما الخطأ فى ذلك ؟^(١) .

ثم يُصدر « فوللر » حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعوتهم وغيثهم واستمرارهم فى

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١ .

منطلق التحدى قائلا « هؤلاء ليسوا أعمق تواضعاً بل أعمق عجرفة ، وهم لا يضمّدون جراح الساقطين من إخوانهم ، بل المدمرين للنظام الاجتماعى ، يسقط .. يسقط .. كل شيء ، ويصرخون : فلنسقط جميعاً » (١) .

فهذا هو نفسه سقوط « عصابة السوء » فى حماة الرذيلة فى غيبة الرادع على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبد القدوس :
با أحمد المرتجى فى كل نائبسة قم صاحبى نعص جبار السماوات .
وكذلك كان ما عرضه من زعامته لعصابة السوء التى لم يتردد فى تسجيل إعجابه المفرط بها ، حتى مع إدراكه مدى بغض مجتمعه لها :

عصابة سوءٍ لا ترى الدهر مثلهم وإن كنت منهم لا بريئاً ولا صِفْراً

من هنا نعود إلى مابدأنا به هذا الحوار من ضرورة الانتقاء عن تبصّر من شرائح الواقع. بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط الحقائق أو تمحوها محواً ، وهو ما يجب أن يسود أيضاً فى عالم النقد حين يأخذ بُعداً اجتماعياً تطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنفاً تنظم استجابة المراء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى - بل من البدهى - أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه ، فى زمان وما مكان محدّدين هما تاريخه ، فإذا ما وصل الشاعر إلى أى من تلك الطرق المسدودة ، وحاول أن يعلن فى وقاحة المضمور ، وعريضة السكير وعبث الماجن ، أو قصد الزنديق عن تحدّيه للقيم وقرده عليها بدا من واجب الناقد - بهذا المقياس - أن يُعنى بتقصى ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه الشاعر ، واستكشاف مدى استجابة الشاعر له ، وتبيين طريقتة فى معالجته أو علي حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بأن الأدب « حصيلة الفترة والعنصر والوسط » ، وبذا يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى إصدار حكمه ، وألا يسرف فى تضيق الخناق على المبدع فى كل الأحوال ، كأن يمدح قطعة له أو يستهجنها طبقاً لضمائنها الاجتماعية أو الأخلاقية ، أو اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فهنا يكمن الخطر ، إذ قد ينزلق الناقد - عندئذ - إلى عالم الهوى ، وعندها يفتح الباب على مصراعَيْه بشيوع الفوضى النقدية التى

(١) نفسه ٧٢ .

تُخشى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة في كونهما ، رفيقين لا ينفصمان إذا استعرنا تعبير « هارى ليفن » فى قوله « إن الأدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية » .

وما من شك فى أن الرؤى تلتقي طالما بقيت الحياة لتجتمع بين الأبيض والأسود ، أو الملائكى والشیطانى ، لتطرح واقعية الأشياء من خلال تلك الألوان (الرمادية) التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طيبة لأنها مؤلمة) ، حيث أثر الإيجاز فى مقولته ، لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب ، بعيدا عن ذلك التبني الحرفي لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح بين كل تلك الرؤى طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منها جميعا فى آن واحد أو - على الأقل - يحاول ذلك باعتباره شريكا فى صنع المقياس الأخلاقى على الأشياء .

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لا بد أن يتأكد فى الفن ، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عُقد نفسية تصمهم بالنقص أو تُشوهِ صورهم ، ولكن الذى لاشك فيه أن جانبا من هذه العقد قد مس فريقا منهم ، فترجم فى سلوكه ملمحا من عقده ، على النحو الذى حاسب به الأستاذ العقاد عمر بن أبى ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وكذا كان ما صنعه فى دراسته العميقة حول (الحسن بن هانى) ، أو فى تحليله لأبعاد شخصية ابن الرومى ونفسيته من خلال شعره . وكذا ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية بشار ، ونفسية أبى نواس ، وغير ذلك من الدراسات التى أخذت من الجانب النفسى أساسا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقرار والاستقصاء ، وهو ما انسحب أيضا على منطق (جنون العظمة) فى شخص أبى الطيب ، أو توهج الذات عند أبى العلاء .

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول - أيضا - إلى الأعمال الفنية احتراما لكلية الرؤية ، وسعيا إلى تحليل أبعاد عناصر التجربة الجمالية ، ابتداءً من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه (مبادئ النقد الأدبى) حين شغلته قضية التوصيل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المتزامن ، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص ، وانسجامى يستثيره فيه العمل الفنى ..

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فيقدر من الأناة والروية ، لأنه يضع - بالضرورة - جمهوره في ذهنه ، ومن ثم فهو يترجم الانفعال إلى آلة يستشير بها الانفعال في الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية خضوعاً لمنطقة التلقى في غيبة الانشغال بزواية الإبداع .

وتطبيقاً لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل «بايرون» بأنه جميل من منطق نجاحه في الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذي نطلقه على نجاح الشاعر في إثارة انفعالاتنا ، ويصبح هذا الرمز قوة مولدة ، وعلاقة تتكرر في تفاصيل متنوعة ، وبذلك تكون وجهاً من وجوه الشكل التكنيكي .

ومعنى هذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدي ، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية ، لاتكتمل ألوان الأصالة في حركة الأدب إلا بها ، وإلا عُدَّ إسقاط إحداها عقوباً لا ينبغي التجاوز عنه ، إلا إذا دخلنا في مجال انفعال أرعن يأخذه التماذي إلى الإضرار بالفن ، مما قد يكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل في شعرنا القديم ما يشير أو يكشف عن مدى حرص الشاعر على مثل هذا التوصيل ، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، دون أن ينحدر هو بفنّه إليه خوفاً على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبي قام في ردّه على أبي العميش اللغوي الذي لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطري بيته المشهور في مطلع مدحته لطاهر بن عبدالله بن طاهر :

أَهْنُ عَوَادِي يَوْسُفَ وَصَوَاحِيْنُهُ ؟ فَعَزَمَا فَقَدِمَا أَدْرَكَ السُّؤْلُ طَالِبَهُ !

حيث يتساءل الناقد منزعجاً : لماذا لاتقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر متروياً : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما صاغه الباحث على درجة من غلظة الأداء في قوله :

على نَحْتِ القَوَافِي من مقاطعها وما على إِذَا لَمْ تفهم البَقَسْرُ

فكان الشاعر بدا طامحاً إلى التوصيل ، والاهتمام بالصدى لدي جمهوره من منطق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هذا الجانب ، دون أن يتدنّى بفنّه ، أو حتي يدنى

جمهوره، بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال ، على نحو ما عكسه من تصوير الماء عند أبي تمام فى قوله :

لا تسقنى ماء الملام فإننى صبى صب قد استعذبت ماء بكائى

فإذا ما سخر منه الناقد وأرسل إليه بزجاجة ليمسأها من ماء الملام هذا دافع عن موقفه بذكاء رده قائلاً «إذن فأنتى بريشة من جناح الذل» ، كاشفا عن مصادر عمق تصويره من واقع تأثره بالمادة المطروحة فى الآيات القرآنية الكريمة ، حيث يشير إلى قوله تعالى (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة) .

ومع هذا يظل سوء النوايا مطلوبا فى كثير من الأحوال طبقا لما تفيدته أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدى أن نكتفى بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، وإلا عد أبو نواس شديد التدوين والزهد - بهذا القياس - ومن قبله عمر بن أبى ربيعة ، على عكس ما كان عليه كل منهما فى جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال حسه الحضارى ، وبين مجون أبى نواس وعريدته خاصة فى خمرياته وغزلياته ، فعلى الرغم من تزامم الأفكار الدينية على كل منهما عبر حواراته ، وعلى الرغم من ميل أبى نواس إلى الزهد فى بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الدين كشفها عن عدائه له ، فثمة فرق جوهري بين زهده وتوبته وبين ندمه ومعاودة قمره حتى لا يكاد يتجاوز تلك اللفظية حول المعتقد ، أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرا ثقافيا فحسب .

وهكذا تتداخل لدينا معايير التفاعل مع الواقع ، والتاريخ من حيث الدعوة إلى تتبع حركة شعراء الفترة على ما بينهم من تناقضات تظل دالة عليها ، كاشفة تفاصيلها بصرف النظر عن قياس السالب والموجب منها ، ذلك أنها تنتهى إلى إثراء الموقف حين تعمد إلى تحليله من كل جوانبه إذا حكمنا فى ذلك طبيعة الإبداع لدى الشاعر .

(٥) الاطر الوظيفية

ويبقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق فى إيجاد رؤية نقدية متكاملة تأتى على كل عناصر الإبداع فى العمل الفنى مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى قد تغرق فى مشالبتها ، ومع هذا لا يحسن أن نستنفد طاقتنا أمام الأحلام والرؤى والآمال والمثل ، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند حد إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تؤكد معنى الأصالة ، وتحصر عليها ، وتأخذ بما يضمها إلى حمايتها وحراسها ، وتتأى بها عن الزيف الذى يبلوره .
اللاهث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد ، وهنا يجب ألا يرفض القديم لمجرد تجنب روائح التراث والقديم ، بل يحسن هنا أيضا أن نستعين بما انتهى إليه « ستانلى هاين » فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) حين خلص إلى موقفين للناقد : أحدهما مثالى والآخر واقعى ، وإن كان ستانلى هاين نفسه قد بدا شديد الحرص فى رؤيته للموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد ، حيث يرجع الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (ادموند ولسن) ، ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز) ، وكذا باستغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعاً أيضا بين الشعر والنقد . كما يدخل فى هذا المركب بعض النظريات فى التحليل النفسى ، وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولان سبيرجن) فى إيجاد عناقيد للصور التى اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام ، كما فعل (أرمسترونج) ، وكذلك الاهتمام باللغة والألفاظ ، وتأکید أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون) ، والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)^(١) .

على أن هاين حين يطرح هذه الرؤية المتكاملة فهو لا يشكلها من منطق فوضوى يتوقف عند مجرد الجمع بينها كركام فكرى غير متناسق ، بل يشترط لهذا التكامل أن يتجلى بشكل عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه الانفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال فى الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصور

(١) يراجع تفاصيل الموقف كتاب ستانلى هاين ، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة .

الحالم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ، وأن ينتهى بنا إلى مصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة ، وأن يُوجد لها مكانا فى الموروث الأدبى بشرط ألا يفسد العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلا ، على نحو ما نجده فى تراثنا النقدى لدى ناقد كالأمدي فى موازنته ، أو أبى هلال فى صناعتيه أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير ، أو فى شعره وشعرائه ، فقط يمكن الاستنارة بما رصده هؤلاء ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة له أو سابقة عليه ، تظل داخلية فى إطار الموروث ، أو خارجة عنه أو مجددة فيه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يكتنه من أن يحللها تحليللا وافيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها ، أو ظروفها وتفاعلها مع عصرها وواقعها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته ، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه ، وما يهتم به منذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية و مظهره الجسمانى وعاداته السلوكية .

وسيجد الناقد -آنذاك - مصادره الشعبية ومثيلاتها ، ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبى ، وما قد يكون فى القصيدة من موروثات عامة وخصائص جماهيرية ، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسر لها نفسيا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة أو الكبت أو التسامى ، أو التعويض ، وغيرها ، وسيرى فيها - بالضرورة - تعبيرا عن « نموذج أعلي » قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر سلوكية أو عصبية ، أو تعبيرا عن شخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى سلك الجماعة .

وسيكشف الناقد - بهذه الرؤى - نظام القصيدة من خلال ما أسماه « عنائيد الصور » المتصلة اتصال تداعى الخواطر لاشعوريا ، ومن خلال مبنائها الذى يمثل شعيره نفسية لها دلالتها وعمقها ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها وتتكشف منزلته الاجتماعية ، وتعلم الطبيعة النوعية لحرفته وإذا هو يحللها بالنظر إلى العلاقات الإنتاجية فى عصره وبيئته ، وكذلك من خلال أجواء الأفكار التى تتجاوز العلاقات الإنتاجية فتتقدم عنها أو تتأخر ، وسيتحدث - بالضرورة - عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة ، أو تقررها أو تصدر عنها ، وبذا تستوقفه النزعة الموجهة ، أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين

المحتوى ، وقد يتحدث الناقد عن مشكلات أخرى تشملها القصيدة إذ ربما تدخل فيها مسائل فلسفية أو أخلاقية كالمعتقدات والأفكار التى تعكسها والقيم التى تؤكددها ، ذلك أن علاقاتها بالمعتقدات والقيم لدى القارئ يظل أمراً هاماً له دلالتة وخطره ، وكذا علاقاتها بالقرائن الحضارية ، ليخلص من كل هذا إلى وضع القصيدة فى مكانها الطبيعى من آثار صاحبها من كل زاوية ، وكلئله يواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة ، ويتحدث عن الملامح المتفردة فى أسلوبها ، وما تعكسه من فكره وشخصيته عكسا متميزاً ، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق ، وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال ، وقوة الغاية نفسها ، أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة .

وليس علينا أن نتوقف طويلاً أمام منطق الإحباط التى انتهى إليها (ستانلي هاين) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقشقة لسانية فيها سمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا ، وعليها ينبغى أن نحطم هذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانيات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان »^(١) .

بل يحسن أن نظل ساعين وراء تلك الرؤى المثالية التى قد ترهق الناقد وتكد ذهنه ، ولكنه الإرهاق الذى يشري الحركة الأدبية ويزيدها حيوية ونشاطاً ، وكذا يزيد عالمنا الفنى عمقا وأصالة ، فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من أدواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام ، وكأن المبدع متهم دائماً ، ذلك أن هذه الأحكام سرعان ما تفقد قيمتها وتفرغ من معناها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذاً بالنظرة الأحادية لمصادر فنه ، واكتفاءً بالموقف الجزئى فى تصوير تجربته ، وعليه يجب أيضاً أن نأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكرى ، إذ ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر ، أو الإلمام باللغة وتاريخ الفن^(٢) ذلك أن هناك أدوات كثيرة لا بد أن يلم بها المبدع ، وإلا وجب إسقاط عمله من جنسه النوعى ، وذلك أن عجلة العصر . وسرعة إيقاع الحياة ، وزحامها بالأحكام لا بد أن يطرح

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/٢٤٥ وما بعدها .

(٢) يراجع فى هذا دراسة ارنست فيشر حول « ضرورة الفن » دراسة هاويز حول « تاريخ الفن » ودراسة ديفيد ديتشس حول « مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق » .

جانبا وظلالاً فى النقد والإبداع ، وأن تؤخذ المسائل بقدر من الأناة والروية والجد فى تأمل العمل الفنى من كل جوانبه ، على النحو الذى قد نجد له نظائر فى المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه ، وما سجله من لمحات مَحْوَرها تركيزه على هذا الكد الذهني كضرورة للإبداع والنقد معاً ، أى لطرفى الحياة الأدبية جميعاً ، وهو ما عرض له فى دراساته - كما قلنا - حول ابن الرومى والحسن بن هانىء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وغيرها من دراسات للشخصيات الأدبية أو الظواهر ، بما لا يتجاهل - لحظة ما - طبيعة الفن فى دراسة جماليات النص الشعري ، وهو المنهج الذى يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعى ، وبين تأمل التشكيل الداخلى للغة النص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتى ، إلى جانب التأريخ له ، وتحديد الأعماق المعرفية التى تكشف فلسفة المبدع وجوهر الإبداع .

وببقى مُلِحاً أن نتأمل - طويلاً - تلك النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدي الهادئ، بعيداً عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط بمنطق الأحكام ، مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبولة ، لأنها إنما تسمى إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد .

ولعل أصحاب هذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظرى ، أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعال فى إيجاد رصيد نقدي متميز يمكن تحليله وتأمله ، والأخذ بجوانبه المتعددة بشرط أن تكون وقفتنا بارزة عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثي والحس الحضارى معا فى لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسى بينهما .

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صورته الناقد شخصاً هادئاً متزناً ، لا يفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الأدوات ، بقدر ما يصدر عنها فى التعرف على أثر أدبى من خلال مبدعه ، وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى فى فترات حرجة من تاريخنا الأدبى على النحو الذى يلقانا فى الأحكام حول شعر حسان - مثلاً - وما شابه من حوار خمري فى عصر صدر الإسلام ، كأن النقد تناسى أو تجاهل - أو لعله تغافل - ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة ، والكشف اللاشعورى - فى الأغلب - مما يصور لحظة من لحظات ذلك المدِّ الشعوري عما يعتلج في وجدانه وما يجري فى مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها ، وربما كان هذا أبيضها جميعاً وأهمها فى ساحة الموروث والإبداع .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج « فرويدى » يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور ، أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تخزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى عرضها الشاعر ، ويدرسها النقاد باعتبار ما فى تلك الصور من توافق وتميز فى آن واحد ، ذلك أن « عناقيد الصور » قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر ، ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء ، حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى ، وهو ما قد نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من سلطة المدرسة الجاهلية المتقدمة من أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة بن الغدير وزهير وكعب والحطيئة ، والممتدة عبر جميل وكثير وهذبة وذى الرمة وجريز والفرزدق ، والمنتبهة أمام ضغوط مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى ، فى موازاة مدرسة مروان بن أبى حفصة والبحترى ، ومن سار على منهجهما من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى فى رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبى تمام فى مقولة : « على نحت القوافى من مقاطعها ... » ، ثم بدا مختلفا معه تماما على مستوى المسلك الفنى فى قوله :

كلفتونا حدود منطقكم	والشعر يُغنى عن صدقه كذبـه
ولم يكن ذو القروح يلبسـه	بهج بالمنطق ما نوعه وما سببـه ؟
والشعر لمح تكفى إشارتـه	وليس بالهذر طوّل خطبـه

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفسه ، بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق ، وطبقا لنظرية بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار فى الفن ككل ، ألم يكن العمل الفنى ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التى يطرحها الواقع ، ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية ، وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحني التاريخ ، وواقع العصر ، وسيرة الأديب ومستواه المعرفى ، وجدله مع كل ماحوله ، ومنها جميعا تنطلق إلى الآفاق الجمالية الخاصة بتحليل العلائق الداخلية للنص .

أليس من الأجدي للحركة الأدبية في إطار تلك الأصول المتعددة أن تتخلى عن تلك القعقة اللفظية التي تدعي التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم بما قد يزج بنا في تيه نقدي قد لا نطمئن إلى نهايته ، ولا نضمن له نجاحا ، بدليل سرعة الفشل الذي قد يأتي على تلك الصيحات لدى أهلها وفي عالم نشأتها ، فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقد أذنت شمسها بالأقول في عالمها الأصلي . وما بالنا نصفق لها حماساً وانفعالاً وننسى الثوابت من الأصول على خطر دلالتها وأهميتها ؟ .

أليس من الأجدي أيضا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن الاستغراق في تلك الطلاسم ، أو الوقوع في خضم ذلك الغموض المفتعل الذي قد يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا في عالم سيطر عليه الزحام إلى هذه الدرجة ؟

ومع طرح هذا التصور النقدي - المبدئي - فنحن لا نستسلم لانتكاسة الفكر ولا للردة الثقافية التي قد تسهم في فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولانرحب بذلك العقوق الآثم الذي قد يسقط التراث تحت دعاوى التجديد من فراغ ، وكأنما سيطرت عليها الرعونة وغلبة منطق الطيش ، بل الأجدي أن نرحب بذلك المزاج السعيدة الهادئة بين كل الملامح النقدية - على بساطتها ووضوحها - بعيدا عن عقدة الجري حول الجديد تحت الشمس في كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع أو أملا في التجاوز عبر سباق زحام الحياة .. بل لا بد أن يبدو هذا الجري محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا في منطقة الاختيار ، ثم في عالم الجمال حال صياغة العمل الفني .

ومن هذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة إعادة القراءة ، بل نلح على تعدد القراءات لتراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا ، على أن تكون القراءة متميزة لتسهم في تعميق تلك المحاولات التي عرض منها جانب الدكتور ناصف في قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور من قراءاته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم أيضا ، وكذا ما صنعه الدكتور النويهي في الشعر الجاهلي ومنهج تقويمه ، وغير ها كثير من الدراسات التي فتحت آفاقا جديدة من خلال التقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور ، وتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب كقضايا إنسانية إلى

جانب القضايا الموضوعية التى تمس تاريخ الشعوب أو تكشف أصدتها من العلوم ، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام النقد ودراسى الأدب فى أن يتحاور من جديد حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل فى مناهج الدراسة الأدبية ، والدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، أو الدكتور شوقى ضيف فى البحث الأدبى ، فلعل المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبى ، لا يجدر بنا أن نشوّه بأحكامنا ، بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقا لظروف إبداعها ، وطبيعة الأنماط الاجتماعية التى صاغتھا وارتبطت بها ، على أن يظل واردا فى اعتبارنا قدرة بعض هذه الأنماط على معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجده فى المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذى وجد مع الإنسان منذ أقدم عصوره ، ثم تعددت صوره - أى الصراع - بين أعماق الذات البشرية مع ما هو خارجها وكأنه يوازي الشعر فى ذاتيته ، لتظل بقية فنون الرواية أو القصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقاع حياة جديدة لها ظروفها ، ومشكلاتها ، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ولها أيضا أساليب صباغتھا ضمن الفنون الجميلة ، وبذا تظل الأداة عنصرا جامعاً بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب - بل يوحد - بينها ، بل ربما التقت أيضا فى منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها ومداخلها ، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد فيشمل كل ملامح حركتنا الأدبية فى كل الفنون ضمنا لأصالتها وحماية لها من الزيف وخوفا عليها من الضياع .

الفصل الثانى :

تحليل النص الأدبي :

١- مراحل القراءة (التأريخ / التحليل / التقويم)

٢- مقومات النص (المبدع / الموضوع / العمل)

٣- طبيعة الدرس (الماهية / الأداة / الوظيفة)

(١) مراحل القراءة

(التاريخ / التحليل / التقويم)

- ١ -

ويبدو الحوار فى هذا الفصل بمثابة توجيه ، أو هو رصد فائدة أو - إن شئت - فهو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص ، بما يكفى للإلمام بدلولاته وكشف إيحائه ، إضافة إلى التذوق الجمالى لصياغته وصوره ، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية والتطبيقية بما يكفى لاستكمال أدوات الدارس أو القارئ فى هذا الاتجاه .

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصية ، من قبيل الاقتراب من النص من واقع التسلح بكم من الأدوات الكافية لفهمه والصالحه لتقويمه ، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل :

أولها مرحلة قراءة النص ، وهذه تتطلب - بالضرورة - محاولة الإحاطة بكل جوانبه ، ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتويه كلمة التأريخ هنا من مدركات متنوعة تحكمها العلاقات الخارجية له بموضوعه ، ويجليها الحدث الذى يتعلق به ، أو الشريحة التى اختارها صاحبه ، لتكون موضوعا له ، وهو ما يدفع الباحث إلى الاقتراب الحتمى من عصر الشاعر . ومحاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية ، أو طبائع العلاقات السائدة فيه ، أو تتبع الأنماط الفكرية الشائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحياة التى تترك أثرها - بالتأكيد - فى محتوى النص ، وكذا فى أسلوب صياغته جماليا .

إذن يبقى هذا التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدي أية دراسة تدور حوله ، سواء على المستوى العام ، أو على المستوى الخاص الذى يهم الدارس أيضا فيما يتعلق بصاحب النص ، ومدى انعكاسات التاريخ العام عليه ، ومدى إلمامه بها واستيعابه إياها ، وكيفية تناوله لها ، وطبيعة موقفه من ملامسات عصره التى ربما اتسق معها ، أو ربما نفر منها ، أو حتى رفضها ، أو أثر الاغتراب عنها ، أو أعلن التمرد أو الثورة عليها ، إذ لا بد من وضع كل هذه المواقف فى الاعتبار قبل إجراء التحليل الفنى للنص ، أو الادعاء بنقده وتقويمه .

وهنا يمكن أن نخلص كلمة « المناسبة » من صورتها القبيحة التى لحقت بها نقدياً فى إطار الهجوم على الشعراء ، لتأخذ دلالة محدّدة يمثلها ذلك الحدث الجلل الذى ينطلق الشاعر إزاءه معبراً عن انفعاله وعنه فى تفاعل صادق معه ، مما يجعل كل تجربة لنجح الشاعر فى تصويرها هى مناسبة من مناسبات إبداعه بما لا يستوجب إغفالها أو التغاضى عن قيمتها .

ومن هنا تتبلور بين أيدي الدارس ثلاثة من مقومات النص ، باعتبار النص ذاته واحداً منها ، ثم باعتبار اللغة الجدلية التى يمكن أن تحكم مبدعه وموضوعه فى تفاعلها من خلال مؤثرات معينة ، تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مشات الشرائع لتكون موضوعاً لعمله ، وهذه هى منطقة التأثير التى تتدخل فيها حواسه ، وتقتحمها ملكة خياله ، وتظهر فيها مواد الصياغة الجمالية لديه . فإذا ما بدأ التفاعل مع ما اختاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه بإخراجه على مستويين اثنين :

الأول : المستوى الإنسانى العام الذى يخلع فيه مشاعره وانفعالاته على موضوعه ، فيقدمه للقارئ الذى ينفع بدوره معه ، ويشارك معه فى خوض التجربة ، وعندئذ ينجح فى تجاوز مشكلة التوصيل التى تعد ركيزة كبرى من ركائز نجاح العمل وصدق صاحبه .

والثانى : المستوى الجمالى وهو الذى تصبح فيه اللغة طوعاً للمكات الشاعر وانفعالاته، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية بما يكفى لتصوير تجاربه ، وعرض قدراته ، فهو يجمع بين عقله وشعوره معا بما تستوعبه الصياغة الفنية ، ويحكيه أسلوب المعالجة.

وينتهى بنا التأريخ للنص - بهذا الشكل - إلى الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التى تشده إلى ظروفه التاريخية ، وكذا ظروف صاحبه ، مما يسهم فى إدراجه ضمن تيار أدبى عام ، أو اعتباره ظاهرة شاعت فشغلت الحركة الفكرية ، أو بما ينبئ عن تميّزه وتفرد ، أو تجاوزه لغيره من النصوص ، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما تلاه من أعمال فى العصور التالية له ، خاصة تلك التى استوحت منه، إذا كان ثمة ما يشى بذلك من نصوص متأخرة سُبقت به ، وأفاد منه مبدعوها .

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من تتبع هذا التأريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية مؤكدة ، خاصة إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم ، أو موقف متميز على غرار ما تحكيه مثلاً حماسات الشعراء حول الحروب - بشكل عام - أو معارك العرب مع الأمم

المجاورة لهم خاصة مع الروم على نحو خاص ، إذ يشغلنا من هذا التأريخ اللجوء إلى النص الشعري الذي قد يتجاوز حدود العرض الموضوعي ، إلى حد مزجه بالأطر الانفعالية التي تترجم لنا جوهر الواقع النفسى للشاعر ، وتعكس معه منطق الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذى يتناوله فى سياق صياغته الجمالية ، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتد بها - إلى حد معقول - باعتبارها جزءاً من الإطار المكمل للأحداث التاريخية التى تستوقفه من خلال موضوعية مطلوبة ، يلتزم بها فى تناوله تلك الأحداث سرداً وعرضاً ورصداً .

- ٢ -

ومن التأريخ للنص ينتقل الدارس إلى مرحلة التحليل وهى التى تتطلب منه جهداً خاصاً يحاول من خلاله أن يستجمع أدواته التى تتكشف فى طرائق فهمه ومناهج تفسيره ، وبها يقترب من مرحلة الإبداع ، وإلا عدّ اقتحام النص بمثابة جناية يجنيها عليه ، ربما تُذكرنا بجناية اللغويين على أبى تمام حين تجاوزهم إشقافاته كشاعر ، فلم يدركوا كثيراً من مراميهِ التصويرية ، فكان حكمهم عليه مشوباً بقدر واضح من الظلم الذى وقع عليه ، لأنه مردود إلى المفارقة الفكرية بينه وبينهم ، على عكس ما تحكيه طبائع الأشياء التى تفترض ضرورة ارتكاز الناقد على حس ثقافى متميز يجب أن يوازى - إن لم يتجاوز - ما لدى الشاعر من مواد الفكر ، وإلا بدا حكمه عليه مشبوهاً لقصوره عن فهمه واستيعابه .

وفى إطار هذا التحليل تتعدد أيضاً القراءات استعداداً لاستكشاف جماليات النص من الداخل ، وهنا يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسياق النفسى الذى يحكمه ، أو تبين ذلك الترابط الموضوعى الذى يفتقده أو يتمتع به ، وعندها يبدأ التحليل الجزئى للأنساق اللغوية ابتداءً من انساق الحرف ، إلى دلالة هذا الانساق فى بنية الصور الجزئية ، إلى التوقف عند الكلمات وتجاورها إلى دلالة هذا التجاوز وذلك الانتقاء ، أو التناول بأساليب وصيغ محددة ثم إلى الوقفة المتأنية عند الجمل وأساليب تركيبها ، وتأمل مدى التقريرية أو التصويرية التى تغلب عليها ، ودلالة هذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه ، ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزاً حدود الاتهام ، إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خلال موروثه وتفاعله معه ، أو إضافته إليه ،

خارج إطاره بعيدا عن القوالب الجامدة ، أو الصيغ العقيمة التى تبدو له جاهزة فى مكنون تراثه ، راسخة ضمن رصيده الفكرى .

ومع هذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير ، متخذاً من المصادر البلاغية وسيلة إلى الصعود أو الهبوط عبر درجات السلم التصويرى التى يسلكها الشاعر تنوعاً بين التشبيهات البسيطة إلى البليغة ، إلى التمثيلية إلى الضمنية ، إلى المستويات الاستعارية التصريحية أو المكنية ، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصورة انتزاعاً للمجردات والمعنويات من عالمها المطلق إلى عالم محسوس ، إلى ما يلجأ إليه الشاعر من كنايات أو رموز ، إلى ما قد يغلف به الشاعر صورته من ألوان الزخرف والتوشية والزينة ، وكأن على الناقد هنا أن يلم بجوهر هذه الألوان التصويرية ، التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة ، ليستطيع الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالقصور أو العجز ، ليلقى بالعبء على الشاعر قائلاً أن المعنى مستبطن لديه ، فالصحيح أن المعنى أصبح موزعاً بين مفاهيم الناقد وبين أعماق النص ، تتجلى كل خفاياه إذا ما أصر الناقد على الغوص وراء دلالات النص باستكمال أدواته هو ، أو تشبشه بالدقة فى تناولها وتطبيقها ، أو ترشيح ما يراه منها ضرورياً فى مرحلة ما من مراحل التحليل .

وتستمر مرحلة التحليل من خلال التعرف على طبيعة التجانس أو التنافر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه ، إلى جانب تعرضه لتحليل الصور الجزئية وصولاً إلى الصورة الكلية التى تمثل الإطار العام له ، على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها ، أو المواد التى تشكّلت منها ، إلى جانب التوقف عند صياغتها الجمالية ، وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها ، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر ، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها ، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية ، على نحو ما يصطنعه باحثو الصورة من حيث إدراجها ضمن إطار ما يعينه طبقاً للمصدر أو الدلالة ، أو الوظيفة ، أو صيغ التشكيل التى تتعلق بها وتدلل عليها^(١) .

(١) راجع الدراسات المتعددة حول الصورة عند محمد عبد الهادى محمود ونعيم اليافى وجابر عصفور الى جانب ما تلاها من دراسات تطبيقية عند عبد القادر رباعي مع أبى تمام ونصرت عبد الرحمن مع الشعر الجاهلى وعبد الله التطاوي مع مسلم بن الوليد .

ويأتى تراكم الصور الجزئية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقترب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته ، وعندها يحسن الناقد أن يتوقف طويلا حول تفاصيل القضايا ، وطبائع المواقف النقدية التى تلح عليه إزاء تحليلها ، وهو ما يحتاج أيضا إلى إدراك واع للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة ، وبأى منها يأخذ الدارس ، فإذا ما ألم بتلك المناهج واختار منها منهجا قويت مبرراته ، ووضحت وسائله ، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لا تدخل فى باب النقد المنهجي ، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤية الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدد الهائل فى تلك الأحكام ، لتدخل بنا فى إطار من الفوضى النقدية التى لا يجب الاعتداد بها - بأى حال - فى التأصيل لدرس نقدي تطبيقي يضمن صحة الأحكام ، ويرشح التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها .

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظل وارداً ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته ، ولكن بشرط ألا تكون هذه الحساسية ، أو تلك الذاتية هى المصدر الوحيد لتناوله للنص ، أو المنطلق الأوحده وراء أحكامه الصادرة عليه ، وكأن هذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة فى مرتبة أخرى دون ذلك ، كأن تأخذ دورها بعد الاطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات ، وتمثله لها ، وصدوره عنها ، بها يضمن قدرا من إحكامه هذا التشابه فى الأحكام بما يقرب بينها ، أو - على الأقل - بما يضمن لها قدراً من الموضوعية التى يسعى إليها النقاد ، إنقاذاً للنقد من شيوخ تلك الفوضى التى تسئ إليه ، بل قد تفقده دوره سواء فى تحليل النص أو فى تقويمه .

- ٣ -

ثم تأتى مرحلة التقويم ، على ما لها من أهمية وخطر فى الدرس الأدبي ، والقراءة الناقدة ، ولما تتطلبه من عمق ثقافة الناقد ، وحتمية تمكنه من أدواته ، صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة ، ولكنها تظل متميزة فى خطرها ونتائجها ، لأن الناقد - هنا يرتدى زئى القاضى الذى ينوط به إصدار الحكم للعمل أو عليه ، على ما فى هذا الحكم من ترويج للعمل أو تدمير له ، لذا يجب التأنى والتوقف عند هذا المنطقة الحرجة ، فيتحرى الدقة فى عرض موقفه منها ، باعتبارها مطلبا ملحا وليست مجرد قعقة فى إصدار الإحكام .

وفى إطار هذا التقويم ينبغي على الناقد أن يحاول وضع النص فى حجمه الطبيعى بين الأعمال المعاصرة له ، كاشفا -أساسا- عن مدى تلاحمه مع طبيعة الحركة الأدبية المعاشة لدى صاحبه ، وكذا عن تفاعل المبدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين ، حيث يصبح بمثابة إضافة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع ، أو حتى ما تسرب منها من أنواع أدبية أخرى ، ربما يقترب منها أو يفيد حين يتأثر بها أو يؤثر فيها ، وهنا يبدو خطر العمل سواء فيما اجتمع فى داخله من المؤثرات ، أو فيما تركه أيضا من أرصدة مؤثرة فيما تلاه من أعمال قد يكتب لبعض منها البقاء لعصور أدبية متعددة ، وكأن حركة الإبداع حوله لا تهدأ ، بل تظل ممتدة متجددة تجدد العصور الأدبية ذاتها ، ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف هذه الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعرى ، إذ ربما تعددت معارضات الشعراء لنص ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته ، وتجديد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون غيره من نصوص عصره ، أو بين نتاج شعراء جيله .

وفى مرحلة التقويم هذه تتكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياها الخاصة ، وكذا من قضايا مجتمع ، ثم من قضايا موروثة الثقافى ، ففيها يبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التى ينطلق منها ، وحتى فى داخل إطار هذا القول من الالتزام يتحدد موقعه بين أرصدة المواقف السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الفكرية أو العقائدية التى تشيع فى عصره ، والتى قد يبدو - هو نفسه - قلقا أو حائرا إزاءها ، أو على العكس من ذلك ، وفى غير إطار الالتزام يتحكم أيضا تحديد موقفه النفسى إزاء موضوعه ومجتمعه معا ، والى أى مدى يبدو متسقا مع قضايا وظروفه ، أو يبدو مغتريا عنه متمردا عليه ، أو رافضا لقيمه ، الأمر الذى يتطلب -أحيانا - الاستعانة بمناهج أخرى مساعدة ، للوصول إلى حقيقة الموقف ، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك .

ويظل النص هنا - فى منطقة التقويم أيضا - بمثابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية المختلفة للشعراء ، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته ، وكذا عند منهجه العقلى ، وفلسفته للأشياء ، وأيضا عند مدى إدراكه لمنهج التعامل مع مجتمعه ، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوى ، وملكاته الخاصة التى كشفها النص ، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقلية متميزة .

كما تظل أهميه هذا الاستكشاف رهنا بدراسة العلاقات الوثيقة التي تشد حركة الشعر
عموما إلى عجلة التاريخ من ناحية ، وإلى قياسات الفلسفة من ناحية أخرى ، ذلك أن حقيقة
هذه الحركة لا تتأتى إلا من خلال الإقدام على هذا التقويم الذى قد يقف بنا عند تفسير
الشاعر لحياته وحياته مجتمعه ، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله ، وكيف يتفاعل معها
ويعايشها ، وأين هو منها فى حدود الصور التي يرسمها ، فإذا ما استطاع الدارس فى قراءته
للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة فرما اقترب منه ، وعندئذ صَحُّ له أن يصدر الحكم له أو
عليه ، استحسانا أو استهجانا ، وعندها تتحقق الرؤية النقدية التى تلح على تحويل عملية
النقد إلى مرحلتين تجمعان بين التحليل والتقويم معا .

(٢) مقومات النص

(المبدع / الموضوع / العمل)

ويعد تأمل الدارس وتوقفه عند البحث عن أى من هذه المقومات ، أو محاولة الاقتراب من كل منها شرحا أو تفسيريا وتحليلا يظل بمثابة وسيلة مأمونة لتجاوز النظرة الجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل ، فيذهب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه ، أو حدث تجاهل لواحد من عناصره ، ذلك أن الانشغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئى أو الفصل المؤقت بين الصور ، ثم معاودة التركيب للعناصر من خلال النظرة الكلية الشمولية للعمل فى بنيته المتكاملة ، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة ، إذ تتجاوز تلك الرؤى الممزقة ، وترقى فوق الأحكام الجزئية التى قد لاتفى العمل حقه ، بل قد تجوز عليه أو تقوم به بأكثر مما يستحق .

على أن تأمل هذه المقومات لا يجب أن يتوقف عند أى منها كجزئية مستقلة متباعدة ، قد تنفصل إحداها عن الأخرى ، بقدر ما يجب تلمسه من صور التفاعل وأوجه التقارب بينها ، بل ربما بدت هذه العلاقات التى تشد الواحدة منها إلى الأخرى أهم وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية ، وكذا فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ماحوله فى عالم التجربة والوجود بمعناه الاجتماعي الخاص أو الإنسانى العام .

وحتى لا نفتحم على منظرى النقد عالمهم الخاص بلا استئذان يحسن هنا أن نشير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقدية التى شغلت بهذا التنظير أو بتطبيقاته ، وهى كثيرة جدا ومتباينة أيضا ، لتبين طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من هذه المقومات ، خاصة أنها بدت متباينة الأهمية ، مختلفة المواقع طبقا لاختلاف النظريات النقدية التى أخذت بأى منهما ، على اختلاف ترتيبها أو تقديم عنصر منها على أى من العناصر الأخرى^(١) .

فمنذ تعاملنا مع هذه المقومات ممثلة فى النص ومبدعه وموضوعه وناقده نجد الحوار النقدى يشدنا كثيرا إلى محاور التركيز على واحد منها يبدو مقدما على غيره من المقومات

(١) تراجع فى هذا الصدد الدراسات النقدية لمحمود الربيعى ، محمد زكى العشماوى ، وعبد المنعم تليمة ، ومحمد مصطفى هدارة ، ومحمد غنيمى هلال ، محمد زغلول سلام وإحسان عباس وغيرهم ممن شغلهم السياق النقدى بين النظر والتطبيق .

وربما يفوقها جميعا حتى يظل فى البؤرة النقدية ، وماحوله لا يكاد يتجاوز هوامشها ، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية ، أو هو أساسها الذى تعتمد عليه ، على نحو ما كان فى نظرية « المحاكاة » - مثلاً - بمستوياتها الأفلاطونية والأرسطية ، وتغليب التشبث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه ، وهو الموضوع الذى اختلفت صورة معالجته بين المستوى الحرفى المأوى الذى رأى من خلاله أفلاطون الفن تشويها للأشياء أو مسخا لها ، بما يكفى لتبرير هجومه على الشعر ، أو بين مطلبه فى طرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة ، وبين المستوى المتغاير الذى تصوّره أرسطو حين رأى الشعر تصويراً أو محاكاة للناس بأفضل مما هم عليه فى الواقع ، على طريقة صياغة التراجيديا أو المأساة ، أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر الملهاة أو الكوميديا ، وفى أى من الحالين ظهر هذا التحريك للموضوع ، واختفت صورة الجمود الإبداعى إزاءه ، بما يزيح عن كاهل المبدع - أيضاً - أن يتحول إلى مجرد مرآة يفقد عندها الإحساس الذى يميز سلوكه الإنسانى بوجه عام .

وفى مقابل الموضوع يرد التركيز على الذات أو المبدع فى النظرية التعبيرية بما يكفى لإشباع الحس الرومانسى لدى الناقد أيضاً ، وعندئذ تبدو الموضوعات مطوعة فى خدمة الذات المتوهجة ، تلك التى تصبح محور الأشياء ، كما تصبح نظرتها للطبيعة من حولها أساساً للتعامل معها .

وفى هذا الإطار يروج الناقد للخيال كما روج له المبدع فى مقابل العقل فى الكلاسيكية ، ولأننا فى مقابل الجماعة^(١) ، وربما مبال إلى رفض الموروث - أو يكاد - باعتباره حاجزاً قد يحول دون الابتكار أو إبداع الذات ، وعندئذ ينظر إلى التجربة فى حدودها « الشخصية » التى يلجأ فيها صاحبها إلى ضروب من التعريض النفسى عما ألمّ به تجاه القيود الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه ، فتبدو أقرب إلى الخضوع لتلك التجارب ، موجهة إلى حيث يريد من تطويع مظاهرها لفنه .

فإذا جاء الموقف النقدي الثالث حول ما عُرف بنظرية الخلق الفنى للعمل ، انصرف الناقد إلى هذا المحور - أى العمل ذاته - بما يكفى للجور على العنصرين الأولين أو حتى تجاهلها ، ذلك أن الانشغال بجماليات النص من الداخل - فقط - بصرف النظر عن مبدعه

(١) يراجع لويس عوض فى « برومبيوس طليقا » ، و « الرومانتيكية » لمحمد غنيمى هلال .

وعن موضوعه - قد يصرفنا عن تاريخ العمل تماماً ، وربما يعجزنا عن التأريخ الدقيق له ، وهو ما رُدّه إليوت فيما طرحه حول ركيزتيّ الإبداع بين موروثات (أوتقاليدي) وبين المواهب الفردية للشعراء ، أو القدرة على الابتكار والإضافة ، فبدأ شديد الانشغال بالبعد الثقافي ومتكّناً الصياغة الجمالية من هذا المنظور الذي تكاد تسقط فيه - إلى حد بعيد - جماعية التجربة ، أو قل اجتماعية التجربة بمعناها الواسع ، حتى يصبح من حق الفنان الهروب من شخصه ومن واقعه ، وهو هروب نظري يفترضه الناقد ، وكأنه يحلل عملاً بلا أصول تاريخية أو جذور اجتماعية أو حتى مواقف نفسية ، أو كأن الصياغة ذاتها تتحول - بهذا الشكل - إلى نبت شيطاني بلا جذور ، إلا ما بقي لها من طبيعة الفكر والثقافة التي أدرجها إليوت في باب الموروثات التي جارت على كثير من مقومات النص الأخرى .

وإزاء قصور هذه النظرة النقدية وأمام عجزها عن كلية الرؤية للنص ، يظل الناقد - أيضاً - في حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التي يجب أن يجدّها في اصطناعها ، حتى تضمن له دقة الإلمام بكل هذه العناصر - أو جلّها - بغية التحليل الدقيق لكل جزئيات النص الأدبي وكشف جوانبه ، والوقوف على أى من مستوياته ، وهو ما اتجهت إليه النظريات الواقعية - على ما بينها من خلافات منهجية وفكرية موزعة بين شرقية وغربية متفائلة أو متشائمة - حين قصدت إلى تجاوز تلك الرؤى الجزئية ، في سبيل الإدراك الكامل لكل هذه المقومات ، ومن ثم لم تتورّع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها ، في محاولة لأن تضيف إليها بعداً جديداً ، يتمثل في احترامها دور الناقد في تحليل النص ، وحتى هذا الدور يبدو مرهوناً بتلك القواعد الموضوعية التي يصدر على أساس منها ، وهي تمثل - بالضرورة - جانباً أساسياً من جوانب تكوينه الثقافي ، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة ، أو تقدير الانطباع ، شريطة ألا يطفئ إلى حدّ تسيد الموقف ، فتتأكد مَظَنَّةُ إصدار أحكام تأثيرية على طريقة ابن المعتز العباسي أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعي في النقد ، إلى أن قُعِدَت الأصول ، وتحددت القواعد وبرزت الشروط ، والتزم بها من التزم من النقد في أطر منهجية النقد عند العرب .

ولاشك أن احترام دور الناقد - هنا - يظل وارداً من داخل عمله باعتباره مسئولاً أيضاً عن هذا العمل الذي يتبنى تحليله وتقويمه ، وكأنه يشارك بفعالية هائلة في ذبوعه من عدمه ،

بل كأنه يلعب دور الملحن للجمهور حين يملأ عليه خلاصة جهده وقراءاته ومواقفه ، ويطرح طبيعة أدلته ، فلا بد - آنذاك - أن يصدر عن قواعد منتضبة تسند أدواته وتؤكد سلامة استخدامها من ناحية ، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التى لا يجب إغفالها - بحال - أو إسقاط حقه فى تسجيلها من ناحية أخرى .

ومن الناقد المنوط به تقويم مقومات النص من خلال تفسيرها نعود إلى تزام عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها ووجودها كضرورة ملازمة - أيضا - لتحليل النص الأدبى . ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتى المبدع ليختار منه جانبا ، وعندئذ يبرز تميزه ، فأمامه ركام من الأشياء التى تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره ومع هذا فهو يعمد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوعا للعمل ، ومحورا للصياغة ومجالا لإسقاط التجربة ، وهذا الاختيار لابد أن يُعتد به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع ، فهو بمثابة البداية التى يتأثر فيها المبدع بهذه الشريحة أو تلك ، وبناء على التأثير يكون الاختيار ، وهو ما يردنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعانى المطروحة فى الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضرى ، لتكون موضوعات الشعر أو النثر الفنى ، ويبقى للمبدع حقه فى قدرته على الصياغة والنسج والتصوير ، وهو أيضا ما حلله الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حول هذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر مثلا فى حياته اليومية ، وإذا هو يختار من بينها موضوعا واحدا يتأثر به ، ثم يصوغه فنياً من واقع تلك الصياغة والتوصيل إلى الجمهور ، وعند هذا الموضوع تتوقف محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة ، وأطرها الفردية والاجتماعية ويحلل النص على المستوى الجمالى والمعرفى ، ويعمل أدواته فى هذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائما فى نهاية الطريق مع رحلته عبر النص وتعدد قراءاته له .

من هنا تبقى دراسة الموضوع كمنقوص أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة ابتداءً ، وإلا سلمنا بإمكانية انقطاع الفنان عن عالمه ، أو حتى بحشه فى العكوف حول نفسه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثلى ، وعندئذ يبدو منعزلا عن واقعه ، مفارقا لمشكلاته ، وهذا ما لا ترحب به الدراسة الأدبية إذا ما قصدت إلى استجلاء ما وراء النص ، وكشف تجلياته من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أطر تلك العزلة أو مساق الجزر الفنية المتباعدة حين تبدو منبعثة الصلة بأرض الواقع .

ويظل الموضوع - كما رأينا - بعيدا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه ، وكذا عن العمل ذاته ، إذ يتفاعل معهما تفاعلا إيجابيا خلّاقاً ، يحيل على إثره الموقف الأدبي إلى صيغة جدلية ، تنهض على أساس من حتمية التأثير والتأثر ، ذلك أن الموضوع في ثباته قبل اختيار الشاعر له يبدو جامداً غير متحرك ، أو - على الأقل - لا تظهر فعالياته ، فإذا ما اختاره المبدع بدأت مرحلة الحركة ، واحتفت ظاهرة الكمون ، لأن فنانا ما سيتعامل معه ، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات ، وهو اختيار لا بد أن ينم عن تأثير للفنان أيضاً ، وإذن نحن بين تأثير وتأثير ، - أو بمعنى أدق - بين جدل وتبادل بين الطرفين ، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده دون سواه ، وإذا بالفنان يطرح من خلاله كل ما تعزّزه ملكاته وقدراته الإبداعية فيؤثر فيه ، خاصة حين يحيله من حدث فردى جزئى إلى موقف إنسانى أكثر شمولية ، وأشدّ رحابة واتساعاً وعمقا وتأثيراً ، وكأنه يتحاور من منظور الأنا بدايةً ، ليستسع بها إلى منظور «نحن» ، أو - بمعنى أعم - يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولاً عن جانب منها من واقع تجاربه ومنطلق انفعالاته وطبيعة رؤيته .

ولعل نظرية التوصيل التى توقّف عندها طويلاً ريتشاردز فى (مبادئ النقد الأدبى) تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هذا التفاعل وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه ، إذ لا شك أن واحداً من معايير النجاح والأصالة يظل متعلقاً بقدرة المبدع على توصيل التجربة لجمهوره ، وكأنه يعيشها معه من خلال هذا التفاعل الذى أجاد تمثله بينه وبين موضوعه حين اختاره ، ثم بينه وبينه مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية التى جسدها عمله الفنى .

ويبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادراً على أن يتجاوز - بالتأكيد - موقف النظريات الأولى ، على نحو ما رصدته المحاكاة - مثلاً - فى علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفى تكاد تفقد فيه الذات كيانها وقدرتها على التأثير ، أو حتى منطقتها فى الإضافة والابتكار .

وما يقال عن الموضوع كمقومٍ أساس من مقومات العمل ، ينسحب على الفنان أيضاً إذ لا عمل بلا مبدع ، ولا إبداع دون اختيار وتفاعل وجدل ، ومن ثمّ يجب النظر إلى المبدع أيضاً فى سياق هذا التفاعل ومن منظور ذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثر به ، ولماذا

اختاره ؟ وكيف صوّره ؟ وماهى أدواته التصويرية ؟ وإلى أى مدى نجح فى هذا التصوير ؟ وكيف بدا مقنعاً لمتلقيه ؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أو له ؟ وما طبيعة هذا الحكم ؟ وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه فى منطقة الإبداع بالتجربة الشعرية ، وحولها تتعدد تلك الرؤى النقدية فى تحليل صور أصالتها أو زيفها ، سطحيّتها أو عمقها ، فرديّتها أو إنسانيّتها ... إلخ .

وكذلك تتعدد إزاءها المواقف بين مدارس النقد المختلفة ، على مستوى قضايا الالتزام مثلاً ، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر وأين يمكن أن يصنّف ، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالى ، أو الجماعى ، أو الأخلاقى ، أو التاريخى ، أو العقائدى ، أو حتى القبلى القديم ، إلى جانب ما يحيط به أيضاً من مواقف قد تحسب له أو لغيره فى تفسيره لرؤى الكون من حوله ، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة ، أو تحوّله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصه ، أو يعكس خلاصة معاركه ، أو ينظم قصة معترك تجاربه مع الحياة ، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص ... إلى غير من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد ، ويجب تأملها فى حدود هذه المنطقة من دراسة مقومات النص الأدبى .

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص ، إلى تحديد ماهيته ، أو كشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ابتداءً فى ذلك من اختيار النوع ، إلى التوقّف طويلاً عند عالم الأداة ، وأساليب الشاعر فى تطويرها لخدمة تجاربه ، وأخيراً فى منطقة الوظيفة التى لابد لها أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب .

ويجب أن تأتى وقفه الناقد عند المبدع - أيضاً - من نفس المنظور الذى لا يغمطه فيه حقه فى السيطرة على أطراف موضوعه ، والتفاعل معه ، قبل أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة ، أو انعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حَيْفٍ أو جَوْرٍ قد يستسلم للذات المبدعة ، حتى يسمح لها بالتضخّم والتوهج على حساب ما حولها ، على ما جاء - مثلاً - فى النسق الرومانسى ، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من تلك الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويًا فى السلوك البشرى .

من هنا أيضاً تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساسى للغوص وراء دلالات النص الشعرى ، إلى جانب - وهذا من الأهمية والخطر بمكان - تأمل جماليات النص

ذاته من الداخل ، والتوقف عند أدق صور تلك الجماليات على مستوى انتقاء الحروف وترتيب الكلمات ، وتوالى الجمل ، وتناسل العبارات ، وضروب الانتقاء البديعى بما فيها من القصد إلى الزينه والتحسين ، فنحن بهذه المقاييس - أمام صياغة متكاملة بكل « رتوشها » الفنية الأنيقة حتى لتبدو مخالفة تماما عن خبر «صحفى» أو بحث اجتماعى أو تحقيق قضائى حول موقف ما ، أو بحث ينجزه باحث من خلال موضوع محدد . لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثاً مركباً يحكمه ذلك التفاعل الأول الذى انطلق من خلاله المبدع ، ثم التفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه ، ومن هنا لا بد أن يتفاعل هذا الثالوث - العمل والفنان الموضوع - وأن يبقى هذا التفاعل مرتبطاً - بشكل ما - بتقديرنا لدور الناقد الذى سيحمل على كاهله عبئاً آخر على درجة من الأهمية والخطر ، فقد يكون إبداعاً فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له ، ثم يتحول إلى عبء من طراز مختلف فى مرحلة التقويم ، وبذا يصبح الناقد مسئولاً عن النص ، ومسئولاً - فى نفس الوقت ، عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع وصادرة عنه ، وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل كاشفاً عن قمكنه من أدواته ، وأن يحسن التعامل مع النص من خلالها ، فيقف عند تجربة صاحبه ، ويؤرخ له من خلال واقعه المحدد بظروف زمانية أو مكانية، أو تاريخية ، أو سياسية أو اجتماعية ، أو اقتصادية ، أو فكرية ، كأنه بذلك إنما يقف على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصياغة وجماليات الأداء من خلال العلاقات الداخلية التى يتمتع بها العمل ، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكشاف مقومات النص وتحديد ماهيته ، فى أى الأنواع الأدبية يمكن تصنيفه ، وما تتسم به أدواته من منهج المعالجة على مستوى اللغة بدءاً من الحرف إلى اللفظ ، ثم الجملة والتركيب ، إلى الصورة بدرجاتها المتعددة ، إلى الموسيقى بأبعادها المختلفة عبر وحدات النص المتتابعة .

وكذا يكون شأن المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه ، وأيضاً من منطلق واقعه النفسى والاجتماعى ، والوقوف عند حجم دوره فى حركة الفكر ، والتعرف على مستواه المعرفى والحضارى ، وطبيعة إسهامه فى عمق الحركة الأدبية التى عاش فى زحامها ، ومقاييس شهرته وذبوع فنه ، وقبل هذين العنصرين يظل الموضوع دالاً على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية ، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى .

· (٣) طبيعة الدرس

(الماهية / الأداة / الوظيفة)

وفى إطار هذا التحديد أيضا ، واستكمالا لجوانبه ، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يقدم على تحليله ، الأمر الذى يتبينه - بوضوح من واقع تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص ، ونظرا لوضوح حدود الأنواع الأدبية على المستوى النقدي ، ومع تعدد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح ، وفن القصة القصيرة ، والرواية ، والملحمة ، والسيرة والشعر ، ويحسن أن نظل - هنا - فى إطار العمل الشعري ، أو حتى النثرى أى فى إطار آخر حول الأنواع الداخلية - إن جاز لنا هذا الوصف - إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد، بمعنى أن محاولتنا قد تنصرف إلى التعرف على طبيعة الموضوع الشعري - مثلاً - إذ تركز فى باب المدح . أو غيره من الموضوعات التى رصدها نقدنا القديم للقصيدة العربية ، فإن كان مدحا فلا بد من تحديد طبيعته النوعية الضيقة أيضا ، كشفا عن أطر أنماطه المتباينة موزعة بين المدح المحترف المكتسب ، أو بين غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها عبر مدارس فنية متكاملة ، أو فى إطار المدح الحزبي الحماسي ، أو فى المدح السياسى ، أو الانصراف إلى باب السياسة أساساً ، أو ما يحمله بين ثناياه من بيانات عسكرية لها خطرهما التاريخي ، أو تحوله إلى شعر حزبي بحث ، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه ، أو استمراره فى إطار النموذج التقليدي سواء فى سياق فردى لشخصية بعينها هى شخصية الممدوح ، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل ، أو الوقوف عند أسرة حاكمة على طريقة شعراء الخلافة الأموية - مثلاً - أو العباسية بعدها ، أو تحول المادح إلى تصوير تبعيته وانتمائه ، مما يبدو على درجة متميزة من الأهمية والخطر ، وهو ما يزداد عمقا مع تلك الكثرة الملموسة لشعر المديح فى شعرنا القديم .

ثم يرد للمدح أيضا ضروب أخرى خاصة فى إطار المدح البلاطى للخلفاء ، حتى أصبح معيارا لامفر منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا القديم ، إذا ما تأملنا ما أصاب ذا الرمة - مثلاً - من ضيّر بسبب منه ، وكذلك كان ما أصاب جريرا حين نهره عبد الملك بسبب من مطلع مدحته ، وهى الأحكام المنوطة بالخلفاء ومن حولهم من الحاشية ، أو تحوله إلى مدح

القادة ، أو تسجيله لتاريخ الأمة فى فترة حرجة من فترات سياستها ، على النحو الذى تحكيه الروميات المختلفة مثلاً لشعراء العصر العباسى بصفة خاصة .

وهناك أيضا المدح العنصرى الذى يقحتم مجالات العصبية ويتشبه بها ، وهو ما يكشفه لنا - بصفة خاصة - شعر العصر العباسى ، حين نجد الشعراء يوزعون طرائق قددا بين شاعر للخليفة يتبنى قضية النظام الحاكم ، وشاعر الثورة المتمردة على هذا النظام شيعيا كان أو خارجيا ، أو قمرطيا ، أو زنجيا ، أو فارسيا ، أو تركيا ، وكأننا نجد هيئة كاملة من الشعراء تدخل فى هذا الإطار العنصرى فى مجال قصيدة المدح ، على نحو ما تركه الشعراء من الموالى من مدائح لأسر فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة ، على غرار ما كان من شعراء البرامكة . أو شعراء بنى سهل ، أو بنى وهب ، أو بنى خاقان أو غيرهم من العناصر الفارسية التى يمكن أن يضاف إليها وفود بدت فى مفترق الطرق بين الفخر والمدح حول الترويج لتلك العنصرية على النحو الذى مثله بشار ، وأبو نواس ، والمتوكللى الليثى وغيرهم من شعراء الشعوبية المشهورين .

وداخل إطار موضوع المدح أيضا يردُّ كمُّ هائل من قصائد الشعر العربى ، تردّد مع العصور المختلفة ، ووجد فى نفوس الجمهور صدى أو أصداء لها تميزها ، وهو ما يكاد يدخل فى حديث المعارضات الشعرية التى حققت فى إطارها المدائح النبوية - بصفة خاصة - تميزاً وبقاءً واستمرارية وخلوداً تاريخياً ، وهى مدائح من طراز خاص لأنها تتجاوز عنصر المواجهة الذى يلتصق دائماً بقصيدة المدح العربية ، ولا ينتظر عليها الشاعر أجراً أو عطاءً ولا يبدو فيها منافقا متزلفاً ولا مراوغاً محتالاً ، ولا هو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، فهو برئ من كل هذا إذ ينصرف إلى منطقة مطمئنة من الصدق الانفعالى الخاص الذى يدفعه دفعاً إلى نظم المدحة فى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، أو إيقاف صورها على حدوده حسه الإسلامى ، وصدورها عن صدق الانفعال عبر هذا الاتجاه .

فإن جاز لنا الاعتداد بالمدح كنوع شعري متداخل الأنواع - الداخلية - بهذه الصورة ، أمكن أن ندخل إلى بقية الأنواع الشعرية من نفس الزاوية التى يعسكها ارتباطها بمواقف معينة فى مجتمعاتها ، على نحو ما نراه فى باب الرثاء مثلاً ، حين يتحول إلى رثاء سياسى يحكى قصة الجريمة ، أو يعكس نماذج الفتنة فى عصر ما ، وعندها يبدو له أهمية تاريخية

على طراز ما رأيناه من أهمية المديح ، وعلى نحو ما نلمسه - مثلاً - فى رثاء الشعراء
للأمن أو المأمون ، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى فى هذا المجال الأخوى ، أو تسجيل حيرة
الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده فى بُعد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز على نحو
قوله :

من رأى الناس له الفضل ————— مل عليهم حسوده
مثلاً حسد القسا ————— ثم بالملك أخوه

أو ما يشبه ذلك من تمزق انفعالى عكسته رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل ، بدءاً من
تصوير جريمة الاغتتيال من خلال الجناة من الأتراك وتورط ابنه المنتصر معهم ، إلى غير ذلك
من نماذج رثائية تغلف بهذا الطابع السياسى ، وتتوقف عند الغريب من الأمور فى باب
السياسة أو غيره ، وتبدو بذلك أقرب إلى حس المؤرخ منها إلى حس الشاعر بالمعنى الدقيق .

وتتكرر أيضاً أشباه لهذه المواقف فى تصوير الشاعر لطبائع الأحداث الجسام التى
أصابت الدولة ، أو أرهقت الخلافة ، أو أزعجت الرعية ، على نحو مما تحكيه رثائيات الشعراء
للمدن والممالك ، أو الحضارات والأمم ، إذ لاشك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لابد أن تعكس
أبعاداً تاريخية عميقة منطلقها أحداث عصره ووقائعه ، على نحو ما نجد فى ميمية ابن
الرومى المشهورة فى رثاء مدينة البصرة ، أو تصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا
الدولة من المسلمين ، وكذا كان الأمر فى رثائيات الشعراء لمدينة بغداد أو سامراء ، أو غير
ذلك ، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة ، أو تأمل تاريخ حضارة ، أو رصد
وقائع أمة ، على نحو ما صنعه الشعراء العرب فى رثاء الأندلس التى عاشت فيها الحضارة
العربية قرابة ثمانية قرون من الزمان .

أضف إلى هذه الصور السياسية للمرثية صوراً أخرى بدت حربية تكاد تقترب منها فى
رثائيات الشعراء للقادة ، أو تصوير حروبهم ، وتسجيل تاريخهم ، أو تاريخ تلك الحروب على
النحو الذى أبرزته الرثائية المشهورة لأبى تمام فى محمد بن حميد الطوسى ، ومطلعها :
كذا فليجل الخطبُ وليقدح الأمرُ فليس لعين لم يقض ماؤها عُنْذُرُ

وكذا كان ما احتوته مرثياته فى أبى سعيد الشغرى وغيره ، أو ما جاء فى سياق
رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن مَزَيْد الشيبانى ، أو غير ذلك لدى كثير من نظموا فى هذا

الاتجاه الذى وجد امتداده فى رثائيات البحترى ، ومن بعده فى مرثيات أبى الطيب المتبنى وأبى فراس فى القرن الرابع الهجرى .

وربما اتسع إطار المراثية لتحكى حضارة أمة ، فى ظلال عراقه ماضيها ، فتنعى المراثية حظها العاثر ، حين تصور ما آل إليه أمرها ، هو ما يتجاوز رثاء « المملكة » إلى تناول كل مقومات الحضارة ، على نحو ما صنعه البحترى فى وقفته التأملية الطويلة أمام إيوان كسرى فى « سينيته » المشهورة ومطلعها :

صنت نفسى عما يندس نفسى ————— وترفعت عن جدا كل جسس

إذ يجعلها فرصته التى يحكى فيها معارفه بتاريخ الفرس القديم ، حين عكف على تصوير الأنظمة الكسروية ، فى مقابل تفاصيل أخرى حول مواقف الرعية ، وكذا الصور الحربية التى عاشتها فى صراعات دامية بين معسكرى الفرس والروم ، ولا ينسى الشاعر فى زحام انشغاله بالإيوان كأثر فارسى أن يرثيه كاشفا عن علاقات الود التى كانت تشد الفرس زمانا إلى العرب بحكم الجوار ، وغير ذلك مما يسجله تاريخيا على نحو مفصل تحتويه السينية .

ويضاف إلى هذا الباب من المنظور التاريخى - أيضا - رثاء الأمم أو الدول ، مما يضاف إليه معظم أندلسيات الشعراء فى هذا الاتجاه ، وكذا ما يتبدى فى موقف الشاعر من انهيار خلافة ما ، أو عرض تاريخ نظام حكم على طراز رثائيات الشعراء للدولة الأموية ، أو صيغ التباكى على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات المغول سنة ٦٥٦ هـ ، وغير ذلك من صور دامية أصابت المجتمع الإسلامى فى عصور التفكك والانقسام وشهدتها فترات التحول إلى الدويلات والإمارات والممالك الممزقة ، وفى زحام حكامها من غير العناصر العربية .

وفى حدود هذه الماهية أيضا يمكن أن نتوقف عند الأنماط الهجائية التى يفرزها فن الهجاء ، والتى ربما انصرف - بدوره - إلى هجاء سياسى ، سواء عاش فى ظلال الحس القبلى بين شعراء النقائص ، أو ما كان من قبلهم لدى شعراء مدرستى مكة والمدينة فى عصر صدر الإسلام ، أو فى ظلال الصراعات السياسية الدامية بين على ومعاوية ، أو بين على والخوارج ، مما جعل الهجائيات تحكى ضروبا من الصراع حول نظام الحكم ، كما حدث فى وقعة « صفين »

أو يوم «النهروان» ، أو بعد ذلك من أقول العصر فى يوم « الزاب الأكبر » ونهاية خلافة بنى أمية ، إلى غير ذلك من أحداث غيرت طبيعة مجرى الحياة السياسية فى المنطقة العربية . إذ ربما بدا هذا الهجاء السياسى - فى بعض الفترات - محصورا فى رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة ، أو انتقاد حكمه من خلال التعريض بأحد الولاة ، مما تحكيها لنا هجائيات الشعراء للولاة فى عصر بنى أمية ، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية ، أو مثل تلك الشكوى التى رفعها أبو العتاهية إلى الخليفة المهدي نيابة عن الرعية ، أو غير ذلك من شعر يقف عند تصوير أبعاد من الضعف الذى آل إليه أمر الخليفة العباسى كما حدث مع ولاية المعتز والمستعين وغيرهما ، وقس على هذه النماذج هجائيات الشعراء - شعراء الخلافة - للأسر الفارسية ، خاصة البرامكة بعد تنكيبهم فى عصر الرشيد ، أو تحولهم إلى ساحة الهجائيات الفردية على طريقة ابن الرومى ، على مافيها من ضروب السخرية والتهكم ، وما احتوته من أنماط جديدة من النقد الأخلاقى أو الاجتماعى لشخصية المهجو فى صور جديدة عُرِفَت للشاعر وعرف هو نفسه بها .

وربما انصرف الهجاء السياسى إلى باب آخر من التعصب العنصرى ، وعندئذ يدخل ضمن سياق المعارك الكبرى والصراعات الممتدة بين العصابات المختلفة ، على نحو مما بدا لنا فى تاريخ الشعوبية ، وهجاء الشاعر الشعوبى للأعرابى قاصدا بلغته الهجائية إلى العرب جميعا^(١) ، وهو ما تحول إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شعراء الموالى طيلة العصرين العباسيين الأول والثانى ، وهو ما وجد له رد فعل طبيعى من خلال كبار شعراء العصر أيضا ، وكذا من خلال كبار كتّابه .

أما بقية ضروب الهجاء - على المستويات الفردية أو الجماعية - فتظل غارقة فى محاورها الاجتماعية أو الأخلاقية ، أو فى دائرة الهجاء الدينى إلى جانب قضايا النسب والانتماء ، مما مثل قاسما مشتركا بين الشعراء بضم تلك المتفرقات فى صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية ، إلا ما بدا منها شديد التمييز حين بدا شديد اللهجة صارخا ، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكى مرارة نفس الشاعر الطموح الهجاء ، خاصة حين يفشل فى نبيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى هجاء سياسى ينال من شخصية وقومه ورعاياه بأقذع

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابى فى كتابنا « أشكال الصراع فى القصيدة العربية ج٣ » ضمن باب الشعوبية .

الصيغ السياسية التى طرح منها جانبا أبو الطيب حول شخص كافور كحاكم يحدد إقامته في مصر :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود
وليأخذ الشاعر من الهجائية مدخلا إلى شرح طبيعة السياسة كما عرضها وقتئذ ، وقد
آلت إلى صور من الخديعة والخيانة :
أكلما اغتال عبدُ السوءِ سيِّدَه أو خائهُ فله في مصر تمهيد ؟
ثم يتسع لديه الإطار التصوري ليمس القوم جميعا ، إذ يراهم نياما ينتظرون ما
يستثيرهم ويستنفهم من مثل قوله :

نامت نواطيرُ مصرٍ عن ثعالبها فقد بضمن وما تفنى العناقيد
حتى إذا ربط الصورة بطموحه المهترئ صراحة قال :

أصبحتُ أروحُ مُترَ خازناً ويـدا أنا الغنى وأموالي المواعيد
وربما بدت على السطح ضروب هجائية أخرى تلفت النظر ، وتستحق مزيداً من التأمل ،
ربما لندرتها أو لطرافتها ، كأن يهجو الشاعر قومه في الجاهلية أو في فترة الخضومة ، وهو
موقف يظل غاية في الندرة ، وكأنه يعكس - بصدق - طبيعة البعد النفسى للشاعر في
عتابه لقومه على نحو ما حدث من قُرَيط بن أنيف في هجائيته لقومه بنى العنبر^(١) . وكذا
كان ما وقع من عبد يغوث بن وقاص الحارثي حين ضاق صدره بقومه فراح يعتب عليهم هاجيا
بسبب أسره وإهمالهم له فيه وهو لم يفر من القتال^(٢) .

بل ربما هجا الشاعر زوجته ، أو ربما قصد بهجائه شاعراً آخر وقف ضده أو سرق شعره
، على نحو ما صنعه ابن الرومي في كثرة من هجائياته للبحتري على سبيل المثال ، أو ما
رصده من صور ضيقه بآبن المعتز وشعره ، وتحوله إلى هجاء له ولصوره ، أو انصرافه إلى
مشاهد كاريكاتورية ساخرة عرف بها على طريقته في تصوير بخل مهجوه قائلا :

يُقتر عيسى على نفسه وليس بباقي ولا خالـد
ولو يستطيع لتقتيره تنفّس من منخر واحد

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ١٣/١-١٥ .

(٢) المفضلية رقم ٣٠ في المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون .

ولعل الصورة المتميزة لهذا الفن، والتي تظل بمثابة غط خاص شديد البروز والتألق بين بقية الأنماط الأدبية السائدة ما نجده مطروحا في فن « النقيضة الأموية » بكل صورها ومقوماتها ووظائفها إلى جانب فحولها الكبار وأسواقها الأدبية المتميزة وجمهورها الغفير ، وموقف العصر منها ، حتى على المستوى الرسمي للخلافة ، ثم موقف الرواة من روايتها ، وكذا موقف شعراء العصور التالية من تلك الروايات ؛ الأمر الذي يجعلها على درجة خاصة من الأهمية والخطر في دراسة ذلك النوع الشعري ، خاصة حين يبدو ولید فترة ما يعكس واقعها ، ويتحول مع نهايتها ، ويضم إلى شرائح تاريخها السياسي والأدبي أبعادا وملامح جديدة .

وما يقال من حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على الغزل الذي نجده يدور في ظلال بيئات متخصصة ، لاتكاد تتجاوزه أو تتحول عنه ، وعندئذ يتجاوز حدود المقدمات التي قد تستهل بها قصائد في موضوعات أخرى ، أو مجرد الحديث عنه كتعبير عن تجربة شعرية في مقطوعة أو قصيدة ، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص ، فإذا به يتحول إلى إطار تخصصي تحكمه بيئة معينة ، أو يتخصص فيه الشاعر على نحو ما نلتسمه في دراسة مدارس الغزل العربي منذ الجاهلية ، سواء ما وجدناه من غزل حسى عند امرئ القيس وطرفة وأمثالهما ، أو ما جاء ضمن غزل الحكماء على طريقة زهير ، أو غزل المتيمين على منهاج عنتره ، وهو ما يظهر له امتداد طيب في إطار متيمى عصر صدر الإسلام ، كما طرحه شعر عروة بن حزام الذي عرف بنسبته إلى محبوبته عفراء ، لتتحول المدارس بعد ذلك إلى صور متباينة ومفارقة تحكيها قصة الغزل الأموية في بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز المدرسة العمرية التي تتلمذ على منهجها العرجى والأحوص أيضا ، في مقابل مَنْ ظل متيما في بيئة العذريين ضمن فريق الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بأسماء محبوباتهم ، على نحو ما كان من جميل بثينة ، وكثير عزة ، وقيس بن الملوح وليلاه ، وقيس بن ذريح ولبنائه ، ونظراؤهم ، ثم كان ذلك النمط المتميز الذي مزج بين حس الحضارة والبداءة ومثله ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ثم ذلك الامتداد الضئيل لبقايا هذه المدرسة العذرية لدى العباس بن الأحنف في العصر العباسي وذويوع التيار الحضارى بعد أن لوثته حياة الجوارى في العصر حتى أصبحت سمة غالبية على شعر الغزل فيه كما مثله مسلم بن الوليد وشار وأبو نواس ، ومن سار على شاكلتهم وهم كثيرون .

وفى إطار تحديد الماهية أيضا تلتقى بضروب أخرى من الشعر السياسى الصريح . ذلك الذى يدور فى منطقة الالتزام الحزبى للشاعر ما ، حين يتبنى قضية سياسية يدعو لها ، وينشر مبادئها ، ويدين لأهلها بالولاء على نحو ما يحكيه شعر الفرق الإسلامية فى العصر الأموى ، أو شعر الفرق الدينية التى استمرت ماثلة لدى المرجئة والقدرية والجيرية والمعتزلة فى العصرين الأموى والعباسى ، وهو شعر تغلب عليه صيغ الصراع ، وينطلق من عباءة ذلك الانتماء فى صوره المختلفة، ليعكس عالم النظرية ، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى إليها الشاعر .

وإلى هذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروباً أخرى من الشعر الوعظى ، أو الإرشادى ، أو شعر الزهد ، أو شعر الفتوحات الإسلامية ، أو شعر الغزوات ، أو مانظم من شعر فى أطر تعليمية تاريخية كانت أو غير تاريخية ، وهذه لها سماتها الفنية الخاصة التى تحكمها ، والتى قد تصنف من خلالها بين شعر ونظم ، بالإضافة إلى الشعر القصصى الذى يمكن أن نبحث فيه عن بعض مقومات فن القصة واكتمال عناصرها على مدار العصور الأدبية المختلفة.

ولعل قدراً من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هذه أنواعاً وهى بمثابة موضوعات ، أو هى مجالات أو أغراض شعرية فى اصطلاحنا التقليدى يخوضها الشعراء ، ولكن التعرف عليها يظل مطلباً ملحاً فى تحديد ماهية ما يُقدم عليه الدارس للتعرف على هويته ، وتحديد معالم شخصيته ، وعندئذ لا يكفى أن نقول أننا أمام الشعر كنوع أدبى يوازى فن المسرح أو الملحمة أو الرواية أو غيرها من الأنواع ، بل يحسن أن نتأمل جزئياً هذا النوع المحدد الذى يندرج فى عالم النظم ، وكذا ما يدور فى موازاته فى عالم المنثور الفنى ، على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو الحفلية ، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية وأيضاً فن المقامة ، وفن الوصايا والتوقيعات ، وغير ذلك مما نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وذلك التحديد الدقيق للنوع الأدبى فى أخص صوره .

ويدخل فى إطار الماهية بهذا المفهوم الضيق أيضاً انطلاق دارس النص إلى محاولة استكشاف علاقة الماهية بالبيان الأساسى والفكرى أو الثقافى للمجتمع الذى يفرز هذا النوع، أو للمبدع الذى يعرضه ، وهو بمثابة كشف للمضوابط الخارجية التى تشد النص إلى عالمه عبر

العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعية السائدة فى عصره ويثته ، وكذا مدى تعبيره عن مناهج الفكر السائدة التى يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل فى نسيجها الكلى العام لتعبر عن أسلوب حياة ، أو منهج تفكير ، أو نموذج صياغة وتعبير .

فإن تجاوزنا تحديد الماهية ، وتعرفنا على شخصية النص ، وعندها نكون قد ألمنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه ، انفتح أمامنا طريق الدرس التحليلى لجماليات النص من الداخل ، وهو ما يحتاج - بدوره - إلى استجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته ، وهنا يحسن أن نلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات لا بد أن تبدو واضحة فى ذهنه ، ولا بد أيضا أن يخلصها بما قد يكتنفها من غموض أو لبس ، أو ما يشوبها من صيغ الإبهام ، بمعنى أن هناك ضرورة للإدراك الواعى لمدلول مصطلح مثلا كمصطلح عمود الشعر بمعنى «الصورة الفنية» بمقاييس القدماء مند أحاطوها بشروط الإبانة والوضوح وشرف المعنى وصحته وبيان أطراف الصورة ، وجلاء أوجه الشبه وطبائع العلاقة بينها ، وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز تلك المطالب حتى اتهم ظلما بما سُمى بكسر عمود الشعر العربى .

وما يقال عن عمود الشعر يقال أيضا عن منهج القصيدة ، وضرورة الإلمام بصورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافى ، أو الموسيقى الداخلية التى يحكمها انتقاء الكلمات وتناسق الحروف ، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوصالها ، أو بتفكك بنيانها ، وعندئذ يبدو التعرف على مدلول المنهج ضرورة حتى لا ينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى قد تخلط بين المنهج وبين مصطلح عمود الشعر ، أو ما قد يشبهه من مصطلحات تتقارب من حيث الدلالة .

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك الواعى أيضا لطبائع المشكلات النقدية ، ومناطرح حولها من اجتهادات كتحديد مراحل التأثر والتفاعل الحضارى بين المجتمعات فى صورها المادية والفكرية والعقلية ، ثم الوجدانية والشعورية ، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما ، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة ، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام .

ثم تبقى ضرورة التوقف الواعى عند الأنواع الأدبية فى صورها المحددة والمفصلة التى

عرضت لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة وتعارفت عليها ، سواء فى مجال التأصيل النظرى ، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه . ثم ترد إمكانية الباحث فى معالجة ما شاع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعري أيضا على مستوى الإدراك الدقيق لمفهوم المعاصرة أو التراث ، ومقاييس كل منهما ، وحدوده ومنطقه ، وكذا الإبداع والابتكار ، أو التطور والتجديد ، أو التضمين أو السرقة ، أو العقم أو الجمود ، أو المطارحة والمساجلة ، أو المعارضة أو المناقضة ، أو أشباه ذلك من المصطلحات النقدية التى تكثر الحاجة إليها فى أى من أبواب التحليل والتقويم .

ثم قس على هذا الزحام الاصطلاحي أيضا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم مليسة حول المصطلح ، كما يرد حول كلمة المناسبة التى تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدى فيما يتعلق بالدرس التحليلى الفعلى للنص ، أو قضية الذاتية والغيرية ، وعلاقتها بالنص ، أو أثرها فى تحليله أو تقويمه ، وكذا مصطلح الوحدة النفسية ، أو الوحدة الموضوعية ، أو العضوية التى يفتقدها النص ، أو قد يتمتع بها ، أو ربما تحتاج من الباحث إلى الفصل بين منطق افتقاده لها ، أو توافرها فيه ، أو الغنائية سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء ، أو معنى الذاتية ، حين تقف عند خصوصية الدلالة فى محاكاة الشاعر لنفسه ، أو التغنى بتجاربه الخاصة ، وحكايته لشخصه ، وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلا مسيرة القواعد النقدية التى ألح عليها النقاد ووضعوها أمام الشعراء فى ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة ، وكيف تجادل معها الشعراء ، سواء من منطق الانصياع لها ، أو الانقسام إزاءها تمرداً أو خروجاً عليها ، إلى جانب ما طرح حولها من حوارات قديمة ، أو حديثة ، على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة ، أو عيار الشعر عند ابن طباطبا ، أو منهاج البلغاء كما رصده حازم القرطاجنى ، أو غير ذلك من مناهج القدماء وأصداء معالجتها فى دراسات المحدثين .

وعلى الدارس - أيضاً - أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة ، فى محاولة للإحاطة بالقضايا الهامة التى شغلته ، والتى تبدو من الأهمية له بمكان ، إذ لا يجب لدارس القصيدة الجاهلية - مثلاً - أن يغفل مواقف النقاد ، ولا كذلك رؤى مؤرخى الأدب إزاء قضية التدوين ، والتداول الشفاهى ، أو تتبع رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها ،

أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية ، أو بدايات الانقسام اللغوى فى زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية ، أو القصيدة والمقطوعة ، أو الرجز والشعر ، أو مشكلات البحث حول أولية القصيدة الجاهلية ، أو محاولة تبين عصورها الداخلية التى يمكن تصنيفها من منظور ظنى أو يقينى ، حربى أو فنى ، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار ، أو مشكلات التمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعى . فلا شك أن إقدام الدارس خلوا من أى من هذه القضايا يدفعه إلى خوض ضرب من المغامرة لا يؤمن جانبه ، ولا يطمأن إلى نتائجه ، حين يدفعه إلى التورط فى فهم النص الجاهلى ، وهو ما ينسحب أيضا على بقية العصور الأدبية ، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم النقيضة مثلا ربطا لها بالعصر الأموى بالذات ، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسلامية فيه ، أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما ، كأن يتأمل تلك الفروق المحددة بين مدلول اللهو والمجون مثلا فى العصر العباسى ، وبين اتجاهات الزندقة سواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية ، وكذا فى أمر الشعبوية بين مظهرتها السياسى والاجتماعى ، وأيضا إدراك الفواصل القاطعة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه من تشابه أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد ، أو فلسفة الدهرية ، أو مقالات الإسلاميين ، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال ، أو غيرها من الفرق الإسلامية التى شغلها الحوار حول القضايا الدينية بين جبر واختيار وإرجاء وغيرها .

وهو ما ينسحب - بدوره - على الحدود الفاصلة بين دلالات المصطلحات فى دراسة موضوع محدد مثل موضوع الزهد ، أو محاولة تبين الخط الفاصل بينه وبين التصوف ، أو حتى فى دراسة الزهاد انفسهم بين منطقى التطرف والاعتدال ، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة . مع ضرورة الدخول فى عمق عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية التى يتعامل من خلالها أهلها ، إذ لا يمكن فهم التشيع والغوص وراء خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة ذاتها ، كما فى مفهوم العصمة والألوهية ، والإمامة ، والرجعة ، والتناسخ والحلول ، والمهدى المنتظر والعلم الباطن والتقية ، وغيرها ، وكذا الاعتزال وما يرتبط به من مدلول التوحيد ، والعدل الإلهى ، والجبر والاختيار ، أو الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، أو المنزلة بين المنزلتين ، وغيرها ، وكذا لدى المتصوفة حول التوحد ، أو الحلول أو الفناء ، أو الشفافية أو المقامات والأحوال وأشباهاها من مصطلحات تعد جزءا من فلسفة

الاتجاه ، وتحديد أبعاده مما يوجب البحث وراء مدلولاتها فى هذا الإطار الخاص وصولاً إلى تعميم درسها فى إطار الظاهرة الأدبية التى تنتمى إليها .

فإذا أضفنا هذا الإدراك للمصطلح وما وراءه ، وهى ليست مسألة استقرائية هنا بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلمام بها تفصيلاً ؛ خاصة إذ أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة - كما رأينا آنفاً - فى دراسة جماليات النص من الداخل ، والإلمام بصور الاتساق على مستوى الحروف والكلمات والجمل ، وتفاعل الصور ، واكتمال الإيقاع الصوتى ، حتى يمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص ، إذ يمكنه - آنذاك فقط - التأريخ له ، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة وهادفة تقربه إلى حد واضح من عالم المدرسة الموضوعية فى النقد .

ومن تحديد الماهية والأداة تتراءى لنا الوظيفة رهناً بإمكانات الدارس وقدراته على إدراك طبيعتها وتحديدتها استنتاجاً من زحام المادة النصية المقروءة ، وهى صورة من خلاصة تعرفه على أنماطها المختلفة ، بمعنى أن ناقدًا ما لعمل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفة ، أو الوظائف المنوطة بهذا العمل ، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر ، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته ، وهو ما قد يردنا إلى المداخل المتعددة اللازمة للدراسة الأدبية: بين مدخل تاريخي يبدو ضرورياً لاحتواء النص فى إطار وشأنه المتداخلة مع عصره وظروف مجتمعه ، وما حول ذلك المجتمع ، أو إطاره الفلسفى الذى يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لطرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء الوجود أو العدم أو القيم ، أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة ملحة ومفروضة لفهم وإدراك عقدة ما لدى الشاعر ، أو حتى فى تفسير موقف الشخصية السوية من خلال أبعاد التجربة التى تصورها ، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة الأداة ، أو الأخلاقى الذى ينعكس من واقع الحس الفردى واتساعه عبر ساحات الحس الجماعى ، أو ما يرتبط منها بقضية الالتزام فى ثوبها الأخلاقى ، أو ثوبها الاجتماعى العام ، من خلال تفاعلات الأنا مع الجماعة ، أو من خلال بقايا تميز تلك « الأنا » وسبقها أو تفردا .

فمن خلال درجات هذا الدرس يمكن لقارئ النص أن يتوقف عند جوهر الواقع النفسى للمبدع على مستوى القصيدة ككل ، أو على مستويات الصور الجزئية المكونة لها ، ومن ثم

تتكشف له الأبعاد المعرفية ، وتتبدى الأطر الفكرية المثلثة للفرد والجماعة ، ويظل الارتباط واضحاً بين الجانبين المعرفي والنفسى ، إلى جانب إدراك حقيقة الحس الإنسانى العام ، وتتبع الظرف التاريخى ، وتحليل السياق الاجتماعى للنص .

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية فى مسار الدراسة التحليلية للنص. كأن يتوقف الدارس عند غموض أو لبس فى فهم بيت ما ، وإذا هو فى مأزق لا ينقده منه إلا الاطلاع على بقية هذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطورى ، أو الحياة الاسطورية فى سياق ظرف تاريخى بعينه ، على نحو ما يحتاجه دارس الشعر الجاهلى مثلاً من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطاً بفكر بيئاتها وعالمها وعصرها ، فهى تمثل بقايا مفاهيم غامضة تعاورها أناس منذ عبادتهم للأوثان ، إلى ما كان من تقديمهم طقوس الولاء والأضاحى لها ، أو ضرب القداح قريباً منها ، أو اعتقادهم فى شياطين الشعر ووادى عبقر ، أو معازف الجن فى جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها ، أو محاولة تسخير عالم الأرواح ، أو ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين ، أو من ذلك التقرب للآلهة من أصنام وأوثان بالقرابين، وعبادتها إلى جانب ذلك الفكر الطوطمى الذى تكشفه قداسة ذلك المجتمع الجاهلى - مثلاً - للغزال أو الإبل ، وخاصة الناقة التى أخذت إيقاعاً خاصاً متميزاً خاصة فى تصورهم لنانة نبي الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القصص القرآنى ، أو عبادة الشجر ، أو طوطمية بعض الأسماء مثل عبد يغوث ، عبد مناف ، عبد شمس ، وغيرها من أسماء ازدحمت بها البيئة الجاهلية ، وكذا ما ارتبط بشريعة الغزو مثل فكرة الهامة ، أو الشبح أو الصدى وما يترتب عليها من خيالات شعرية ^(١) .

فلا بد إذن من إدراك ما وراء القراءة من دلالات ذلك الحس الأسطورى ، والتوقف عند ملامح فكرة الألوهية ، أو البطولات التاريخية الخارقة للعادة ، أو علاقات الإنسان بالموجودات ، لتكون واحداً من المداخل الضرورية للدراسة الأدبية الشاملة للنص .

ومن خلال مجمل هذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النص أن يؤرخ له ، وأن يحلله ويقوم به من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر وإدراكه لطبيعة القواسم المشتركة بين الشعراء ، والمعطيات الضرورية لتسجيل صور التميز للقصيدة الواحدة ، أو للنوع الشعرى بين بقية

(١) انظر دراسة مصطفى الشورى بعنوان « الشعر الجاهلى - تفسير أسطوري » .

الأنواع . لتبقى بعد ذلك نقطة أخيرة وهامة حول الدارس نفسه ، وكيف يوظف أدواته فى استكشاف كل مواطن النص ، وتحليل كل جوانبه من خلال هذا الكم الثقافى المتعدد الجوانب من ناحية ، ثم تحديد المنهج الذى س يأخذ به فى درسه من ناحية أخرى . وهو - آنذاك - يبدو ناقداً للنص ، ومؤرخا له ، ودارسا لصاحبه ولعصره ، ومحددا لسياقاته الاجتماعية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والفلسفية ، والأخلاقية ، والفنية ، ومن ثم كان مطلب تسليحه بأطراف من هذه العلوم ضرورة تضاف إلى عمق تخصصه فى إمامه بالجوانب البلاغية والنقدية واللغوية جميعا .

كما يبقى عليه أيضا أن يحدد المدخل الأساسى الذى سينفذ من خلاله إلى النص ، وهل تستغفره تلك الرؤية التحليلية أو النفسية ، أو غير ذلك من المناهج الأخرى على المستوى البنىوى أو الاجتماعى أو الأسطورى ، أو غير ذلك بما يكفى لاستجلاء ما خفى من جوانب النص فى نهاية الحوار النقدى المفصل حوله .

الفصل الثالث :

أصول المعارضة الشعرية :

١- علاقتها بأصول الحركة الأدبية.

٢- المقومات والضرورات.

(أ) مقتضيات الدرس.

(ب) مستويات المعالجة.

(ج) السمات الفارقة والجامعة.

(١) المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية

ولعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجاً بين التراث والتجديد ، ضماناً لاستمرارية التواصل الفكرى بين الشعراء ، وتأكيداً لفكرة الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ، ومحاولة الإضافة إليه ، والابتكار فى صوره المعرفية المطروقة ، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم ، وإثبات وجود « الأنا » المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجاً لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى فى توحيدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص أصلاً . وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغيره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شئ حول أى من النصين حتى لايجور على أحدهما لصالح الآخر .

وربما ازداد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكاً لطبائع الفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها ، وحجم هذا وذاك بما يتوقف عند الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العمليتين أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو محاور الابتكار والإضافة بين الشاعرتين المتعارضتين : الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التى تتعلق بحس التواصل الحتمى من منطلق الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب ، وتسجيل الشغف به فى أى من تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثير التراثى ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسماً مشتركاً بين الشعراء ، وتدخل ضمن نسج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر ، دون وقوف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال ، ذلك أن المادة التراثية - بهذا الشكل - تظل سمة مشتركة لانعرف لها حدوداً ، وإذا عرفناها لاستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التى ينبغى أن تتجاوز فكرتها عالم البيت الواحد ، أو الأبيات القليلة التى تحتوى تلك المعانى المشتركة ، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع وسقط منها اسم الشاعر ، لتدور فى مجال جماهيرى عام تصبح فيه مطروحة لكل من يعيد تصويرها على طريقة الجاحظ فى مقولته المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والأعجمى والبدوى والحضرى ، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير ، وحسن الصياغة ، والعرض بما يكفى لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من

قبله كشاعر، أو على منهج الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحياة اليومية ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعاً لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها ، وهنا يتحول الفن إلى اختيار لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلاً من قبل .

يبقى للشاعر - إذن - أن يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث فى بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره ، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها فى ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه فى لا وعيه لتظل جزءاً لاشعوريا ، وهى - آنذاك - تظل ملكاً له وحقاً مباحاً ، ولدينا فى مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة ، أو التدرج الزمنى معها فى دائرة مثل هذا الإبداع بحثاً عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو ما نراه - على سبيل المثال - فى كتاب ابن قتيبة (المعانى الكبير) وكذا فى كتاب (الأشباه والنظائر للخالديين) ، إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها ، كما هو فى شروح المعلقات ، أو الأصمعيات ، أو جمهرة أشعار العرب وغيرها .

أضف إلى ذلك طبيعة زحام المواقف الأدبية الذى طرحته دراساتنا النقدية القديمة فى حوارها حول البيت الشعرى ، والإعجاب به كوحدة فنية ، والبحث عن سيرورته ، وتتبع أصدائه فى إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء . وهى ظاهرة تبدو من الشيوخ والعمومية - إلى حد كبير - على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، أو المرزبانى فى الموشح أو الحصرى فى زهر الآداب ، أو المبرد فى الكامل ، أو ابن عبد ربه فى العقد الفريد ، أو فى الموازنة بين الطائيين للآمدي ، أو غيرها من المصادر التى أفادت من هذا التراث الأدبى وأفادته بما رصدته من مادته ، وما استكشفت من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشغل - بالقطع - بتحليل أحجام الأصول والإضافات بقدر ما شغلت بخطأ أساسى تردّد فيها حول منطق تقويم البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم عدّ الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها أو عليهما معاً . فإذا بنا أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بنا أمام أفضل الشعراء (النابعة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب ..) أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز حدود الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المطلقة وألا تصدر عنها ،

وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده ، هو نفسه ذلك الفرق بين صيغة التفرد وصيغة السبق الفنى ، ولاشك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لأبذلك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالاً خصباً لهذا التواصل ، ونموذجاً لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء لذاكرة الأمة وإنعاشها من خلال إحياء تراثها عبر عصورها الأدبية المتوالية مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان ، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فلهذه مجالات أخرى يمكن أن نتأملها فى مظانها الكبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمكن تلخيصها فى دراسات متعددة لإحسان عباس وطه ابراهيم وغنىسى هلال ومصطفى هدارة وغيرهم) إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه ، والتى جمعت من خلالها بعض المصادر فكرة أصحابها كما صنع حازم القرطاجنى مع السرقات الأدبية من خلال رؤيته لمقاييس الإجداد والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعاني العظم التى تظل ملكاً خاصاً لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

وعلى هذا يظل موضوع المعارضة مفارقاً لكل هذه الاتجاهات مفارقتها لفكرة النقيضة الأموية القديمة ، تلك التى التزمت بشروط واضحة تعد ضرباً من المعارضة ، وتدخل فى إطارها من أوسع الأبواب ، ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه ، وجمهور إنشاده ، وأسواقه الأدبية الخاصة ، ومقومات فنية محددة ، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية ، ويتحول الهجاء بعدها إلى نماذج سياسة تتجاوز فكرة العصبية القلبية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم ، يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعبى الذى خرج من عباءة العصر الجديد كاشفاً عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتتها الهجائية الأموية فى صورة «النقيضة» ، أو ما سبقها من نقائص مبكرة فى عصر صدر الإسلام ، أو ما بدا منها من محاولات ساذجة منذ الجاهلية .

واستكمالاً لصورة النقيضة قد نجد لها امتداداً فى محاولة لحياتها على المستوى الفردى ، على غرار ذلك النمط الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز ، وإن اختلفت بينهما صورة المواجهة هذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريباً ،

ولكن فيما قصد إلى إفحام نظم ابن المعتز ، فبدت النقيضة لديه ضربا من الصراع السياسى الذى يعكس الموقف بين فرعين حاكمين ، كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سنى وشيعى ، خاصة أنها صدرت عن أميرين يضمنان لها التكافؤ ، كما كان الحال لدى فحول النقيضة الأموية من قبل .

من هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية ، أو هى صورة من صور الأدب المذهبى ، أو إحدى تراجم الصراع السياسى ، وهوما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب ، لا الخصومة أو العداء أو الصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تتجاوزها الرغبة فى إفحام المعارض ، أو إظهار ضعف شعره ، أو إهدار مكانته ، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، أو ضمان إفحامه باعتباره خصماً بالدرجة الأولى .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغة التداول بين الشعراء ، على النحو الذى تحكيه لنا الأخبار والمرويات ، على ماقد يدور بين الشاعرين فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة والارتجال ، وكأن هذه المنطقة - منطقة البديهة - تظل أساسا جامعا لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التى تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب ، وما يترتب عليها من تقارب فى صيغ المعالجة بكل أبعادها .

وعلى منهج الارتجال أيضا قد ترد صور من الرسائل الشعرية المتبادلة بين الشعراء ، وهذه يمكن أن يسير بعضها فى إطار المعارضات إذا ما توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيدة ، أو تشابهت التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران وكأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعرى ، سواء فى ذلك إذا كان متناقضين فى عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة بينهما إلى موضوعات أخرى ، ولعل شاعر الرسائل - بهذا الشكل - يقترب إلى حد بعيد مما رصد فى دواوين الشعر العربى من شعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران ، أو يصبح النظم أساسا للتراشق الفنى بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع تلك الأندية وشيوع كثرة منها فى العصر العباسى بصفة خاصة .

كما ظهر أيضا فن « المطارحات » أو « المساجلات » وهذه وتلك تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشعرية ، ذلك أن المطارحة غالبا ما تستهدف الإفحام الذى به تكتمل صور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدهم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشاعر النبل من خصمه ، فهى أقرب إلى عالم الخصومة ، مما يقربها - بصورة واضحة - من فن النقيضة الأموية .

فإذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هذه الأبواب خروجها أصلا من باب الأخذ أو عالم السرقات ، أو من مجرد استمرارها كضرب من ضروب التأثير التراثى الذى يصحبه شئ من مسخ أو بعض من تشويه للأعمال الأولى ، فقد ظلت لها مقوماتها أو أصولها المتميزة ، وكذلك تظل لها دلالتها الخاصة سواء على الصعيد النفسى لدى الشاعرين المتعارضين ، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين ، إذ ربما ظهرت انعكاسات الرغبة فى المعارضة صريحة لدى الشاعر ، على النحو الذى عرضه شوقى - مثلاً - حين اتخذ من البحرى له سميراً وندياً ، ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبرراً واضحاً لمعارضته إياه فى قوله فى السينية :

وعظ « البحرى » إيوان كسرى وشفتنى القصور من (عبء شمس)

وعند غير شوقى سنجد المسألة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رائعة لم يغب فيها حضور المتقدم عن العالم الإبداعى لدى المتأخر من الشعراء ، ولا يشترط فيها - حينئذ - عنصر المعاصرة ، ولا يتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة ، بقدر ما يبدو الموقف مطروحاً من منطلق هذا المنظور النفسى للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التى عاشها الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التى سبق إليها ، حيث يجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها ، مشدوداً إلى شعره ، يستلهم معانيه وأفكاره ، وي طرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاماً له بالسطو أو السرقة ، أو الفناء فى ذلك الآخر ، أو الاستعباد فى سياق تجاربه .

والثانى : يتعلق بذلك الإحساس الكامن فى وجدان الشاعر بحقه فى تملكه لهذا التراث الذى ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل ، فله أن يقتبس ويضمن ، وله أن يعارض ويحاكى إشباعاً للرغبتين المتداخلتين فى نفسه فى آن واحد (أصالة الانتماء وابتكار الذات) .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من واقع هذين المنطقيين بالتحديد - فى حوار حول المعارضة فى الشعر ، تلك التى يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة فى موضوع ما من أى بحر وقافية ، فيأتى الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة فى منهجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها ، وفى موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصا على أن يتعلق بالأولى فى درجته الفنية ، أو يفوقه دون أن يتعرض لهجائه أو سبه ، ودون أن يكون فخره صريحا علانية .. فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء ، وليس هذ الانتساب القبيح ، وإن اتفقا فى وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا ، وفى أنهما فناً المنافسة والمبارزة بوجه عام^(١) .

فإذا أضفنا إلى هذا التحديد طبيعة الامتداد التاريخى للفن بما لا يرفض الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات ، استطعنا تبريرها حتى فى غير الشعر ، إذ نجد منها ضروريا أخرى مطروحة فى فن النثر ، على النحو الذى يلهم به أصحاب المقامات ابتداء من فترة ظهورها لدى بديع الزمان الهمذاني ، إلى من تتلمذ عليه فيها ، على طريقة الحريرى إلى ما شاع منها مع توالى عصور الأدب من بعده ، فلم يكذب يخرج عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول ، ولم يجد المعارض حرجا فى أن يلجأ إلى باب المقامة من نفس المنطق الذى نراه وارداً لدى البديع نفسه .

ولعل أدوات كثيرة تلزمننا فى دراسة نماذج المعارضة ، وهى ما تفرض علينا تعميق بعض الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو ملحا - منذ البداية - سرورة البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب فى موارثه قبل الإبداع ابتداءً ، سعيا إلى محاولة لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وتأمل صور جدله معه منذ الاختيار إلى الصياغة ، إلى التأثير فيه ، وهذه الزاوية تكملها صورة الحدث التاريخى خاصة حين يترك صدى بارزا لا يكاد يسقط من ذاكرة الشاعر ، وكأنما حفر فى وجدانه ، سواء بدا لنا هذا التاريخ فى حدوده الضيقة من خلال تجربة الشاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه فى اتساع مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال تشريح ذلك الواقع الاجتماعى الذى

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ أحمد الشايب ٦ وما بعدها .

يلتحم بدقة مع الظرف التاريخي التحامه بالشاعر ذاته حتى يظل جزءاً منه لا يكاد يتجزأ ، أو
ينفصم عنه .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخصنا من تجارب الشعراء وطبائع
عصورهم ، وأذواق جمهورهم ، مع طبيعة الإدراك الأدبي للدلول المعارضة في البيئة الفكرية
للشاعر قبل اقتحام منطقة الدرس الواعي لأصداء حس في حس آخر ، أو حتى في عبقرية
أخرى ، أو إدراك ووجدان في إدراك ووجدان آخرين ، بصرف النظر عن المساحات الزمنية التي
قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين . وتبدو المكتبة العربية في حاجة إلى نماذج
كثيرة من أشباه هذا الدرس الذي لا يمكن أن يفنى بها مثل هذا البحث ، ولا يستطيع الباحث
ادعاء ذلك أو الوفاء به ، بل يظل مجرد محاولة لاستكشاف الطريق الذي سبقت إليه
محاولات أخرى يسهل تلمسها في دراسة الدكتور زكي مبارك في الموازنة بين الشعراء ، وإن
كان الأمر مازال في حاجة إلى معاودة درس بعيداً عن ذوايان الناقد في شعر هذا الشاعر أو
ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء ما يقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور
زكي نفسه في نسيان الناقد لنفسه وشخصيته وتعامله بحواس الشاعر ، موضوع درسه ،
وتأمل خطرات النفس ولفئات القلب لدى كل شاعر^(١) .

فلعل هذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد في الأبعاد المجهولة
بمحاولة استكشاف عناقيد الصور وعناصر المعارضة من خلال درس تحليلي موضوعي لأوجه
الالتقاء أو التباعد بين الشاعرين ، وتفسير الظاهرة طبقاً لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا
لتجانس التجارب عبر تنوع حركة العصر الأدبي ذاته .

من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكي مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلي ، أو
- بمعنى أدق - أن يظل هذا الدرس بعيداً عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعداً خاصاً ،
أو أبعاداً جديدة تستحق التسجيل ، إلا فُقدَ الدرس أهم خصائصه في ارتياد موضوع سبق
إليه ، فبدأ له معارضا أو منه مقتبسا ، وأحسب أن باحثاً لا يستريح إلى هذا في بحثه ولا
يجب أن يقنع به مبرراً لدراسته ، بل تظل الرغبة في الدرس دافعا إلى ارتياد الطريق من خلال
دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على المفاهيم النقدية

(١) الموازنة بين الشعراء (زكي مبارك) .

المحددة لفكرة المعارضة ، ويعيدا عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى أحيانا إلى كشف معالم التأثير والتأثر ، أو كشف صيغ التفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمي ، في دراسته حول الموازنة بين الشعر في العصرين الأموي والعباسي^(١) فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخي في النص ، وكيف ترد الأشباه جامعة بين الأموية والعباسية ، ولا علاقة لها بالدراسات المقارنة أو الموازنات النقدية ، أو نحو ما فعله الأستاذ عباس حسن في موازنته بين المتنبي وشوقي في إطار رؤية محددة سيطر عليه فيها الحس اللغوي قاصدا إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقي من منطلق البحث في مواد تراثه ، ومحاولة كشف أسلوبه في استيعابه ، لا في إطار المعارضات الشعرية التي تستوقفنا في القصيدة كاملة ، بل تظل الدراسة أقرب ما تكون إلى التناول الجزئي للأبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة ، في إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية^(٢) .

ثم تأتي دراسة خاصة بتاريخ المعارضات في الشعر^(٣) لم تبعد كثيراً في منهجها عن أسلوب الجمع لكم هائل من الصور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة دون الالتزام بتتبع خط منهجي واضح يحدد للمعارضة معناها الاصطلاحي الذي يضبط ما يدخل في إطارها من قصائد ، إذ تظل هذه الحدود المتوقعة بمثابة حارس يحمي الفكرة ذاتها ، ويؤدي إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وتشارك فيه لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى . وهو ما يزداد تأكيدا من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التي تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصي ، ومنها - أي هذه النصوص - ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعا لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة ، على نحو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير والتي عرفت «بالبردة» من معارضات تلتها منذ عصر بني أمية ، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى «البوصيري» أو «شوقي» أو غيرهما على امتداد تاريخ الحركة الأدبية ، ويكفي أن نتوقف سريعا عند بعض منها - على سبيل المثال - لمجرد الإشارة لا الدراسة ، وذلك لكثرتها المتميزة ومنها :

(١) وقد أعطاها عنوان «المقارنة بين الشعر الأموي والعباسي في العصر الأول» .

(٢) الموازنة بين المتنبي وشوقي .

(٣) تاريخ المعارضات في الشعر العربي (محمد قاسم) .

معارضة الأخطل للامية كعب ، وهي معارضة جزئية لها على مستوى شكل المقدمة^(١) :

بانت سعاد فقى العينين ملمسول من جيبها وصحيح الجسم مخبول

ومعارضة محمد بن أبى العباس الأبيوردى (ت سنة ٥٠٧ هـ) ومطلع لاميته :
خاض الدجى وورق الليل مسدول برق كما اهتز ماضى الخد مصقول

ومعارضة الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) ومطلعها :

أضاء لى باللوى والقلب متبول نجدي برق بنار الحب موصول

ومعارضة البوصيري (٦٩٥ هـ) ومطلعها المشهور :

إلى متى أنت بالذات مشغول وأنت عن كل ما قدمت مسئول؟
فى كل يوم ترجى أن تتوب غداً وعقد عزمك بالتسويق محلول

ومعارضة ابن نباته المصرى (ت ٧٦٨ هـ) ومطلعها :

ما الطرف بعدكم بالنوم مكحول وأنت عن كل ما قدمت مسئول

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠ هـ)

بانت سعاد فعقد الصبر محلول والدمع فى صفحات الخد مبذول

ومعارضة الفيروزابادى (ت ٨١٧ هـ) ومطلعها :

هل حبل عزة بعد البين موصول أو بارق الوصل بعد البين مأمول

ومعارضة القلقشندي المصرى (ت ٨٢١ هـ) ومطلعها :

سيف العيون على العشاق مسلول وصارم اللحظ مسنون ومصقول

وتظل المعارضة شديدة الصراحة والوضوح فى موقفها من لامية كعب ، ولم يجد فيها الشعراء ما يحول دون الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، ولذا تراحموا على التصريح بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمري إذ سُمى قصيدته :

« عدة المعاد فى عروض بانت سعاد » ومطلعها :

(١) يمكن الرجوع الى تحليلها فى كتاب « أشكال الصرع فى القصيدة العربية » ج٢ العصر الأموى ، ٢٤٨ وما بعدها .

قلبي بكم يا أهيل الحمى مأهول وجبله بأمانى الوصل موصول
وكذا معارضة أبي حيان الأندلسي (ت ٦٨٣هـ) إذ سمي قصيدته :

(المورد العذب في معارضة قصيدة كعب) ، ومطلعها :

لا تعذلاه فما ذوالحب معسذول العقل مُختَبِلٌ والقلب متبـوولٌ

ومعارضة الفيروزابادى التي أسماها « زاد المعاد فى معارضة بانث سعاد » وسبق أن سجلنا مطلعها ، على ما يبدو - بداهة - فى اختيار أى من تلك التسميات من قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالإقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوى ، سواء . أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب ، أو إلى محور مقدمتها التى عرفت بها « بانث سعاد » .

وليس هناك ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمنهج الشاعر الذي يعارض قصيدته ، وكأننا بدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب - بالذات - على ذلك النحو الذي مال إليه البوصيري حين صرح بهذا الإعجاب في قوله :

وما على قول كعب أن توازنه
وهل تعادله حسناً ومنطقها
وحيث كنّا معا نرمي إلى غرض

فريما وازن الدرّ المثاقيل
عن منطق العرب العرباء معدول
فحبذا ناضلّ منا ومنضّ قول

بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضا لمنهج كعب حتى في تصويره غزوات رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومواقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين ، وكأنه يردد موقف كعب في مدح المهاجرين ، ليقول البوصيري :

قَوْمٌ لَهُمْ فِي الْوُغْيِ مِنْ خَوْفِ رَبِّهِمْ
كَأَنَّهُمْ فِي مُحَارِبٍ مُلَاتِكَةً

وقد قارب الشاعر المعارض الشاعر المعارض حتى في معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعة المهاجرين أيضا (على غرار ماجاء فى منظومة كعب فى خصوصية مدحه للمهاجرين :

فِي فَتْيَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ بَيِّنْ مَكَّةَ لِمَا أَسْلَمُوا : زُولُوا

زالوا فما زال أنكاس ولا كُشفُ عند اللقاء ولا ميل معاذيـل
شم العرائن أبطال لبوسهـم من نسج داوودَ فى الهيجا سرايـل
لا يفرحون إذا نالت رماحهـم قوما وليسوا مجازيعا إذا نيلوا

ثم يشتد حرص البوصيرى علي إثراء هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه في برده كلها
منذ المطلع الذى يوجه فيه النصيح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :
إلى متى أنت باللذات مشغول وأنت عن كل ما قدمت مسئول؟

وعلي هذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حب التوقف عند الصورة الجزئية تجدد ابن
الساعاتى يعارض كعبا حتى فى انتظاره العفو من رسول الله صلى الله عليه وسلم رغم
اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المادح حيث يقول :

وكيف أُحْمِلُ فى دُنْيَا وآخرَةٍ ومنطقى ورسول الله مأمول
على لغة كعب :

نُبِّئْتُ أن رسول الله أوعدنـى والعفو عند رسول الله مأمول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله صلى الله عليه وسلم
حين قال :

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلـول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره صلى الله عليه وسلم :

أضَاءَ هَدْيًا وَجَنَحَ الْكُفْرِ مُعْتَكِرُ ووجه حق وسِتْرُ الشُّكِّ مَسْدُولُ

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة - رضى الله عنهم - أيضا على نهج كعب فيقول :

أَسْدُ إذا نازلوا شَهَبٌ إذا سَقَرُوا لُدُّ إذا جادكوا سَحَبٌ إذا سِيلُوا

فلا مفاريجُ إن نالت رماحهـم ولا مجازيعُ فى البأساء إن نيلوا

العالمون بأن النفس هالكـة يوماً وأن قضاء الله مفعـولُ

فما كواحيدهم فى فضله أَحَدُ ولا كجيلهم فى فضله حـلُ

وتتألق أشواق الشعراء وتزداد دوافعهم إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم
وتتبارى صور اقترابهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى

أخرى إليها ، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضعوا في اعتبارهم نفس المسميات المذكورة آنفاً ، أو ما بدا قريباً منها على نحو ما نجد مثلاً في :

شرح محمد صالح السباعي بعنوان : بلوغ المراد على بانث سعاد .

شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجواهر الوقاد فى شرح بانث سعاد .

شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانث سعاد .

شرح ابن سلطان الهروي : فتح باب الإسعاد فى شرح بانث سعاد .

شرح محمد حسن المرصفي : القول المراد فى شرح بانث سعاد .

شرح جلال الدين السيوطي : كنه المراد فى شرح بانث سعاد .

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزآبادي ، والتبريزي وابن هشام ، وابن دريد .. مع غلبة الجانب اللغوي على تلك الشروح ، وتستمر المحاولة وتتعدد صورها من خلال اجتهادات الشراح في الوصول إلى أفضل ما يقال حولها ، كما يتبدى في كنه المراد أو الجواهر الوقاد ، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذي يكشفه باب الإسعاد ، وطريق الرشاد ، أو بلوغ المراد وما يشبهها في غير ذلك من شروح .

ومع هذا التبارى في المسميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضرورياً أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبد القادر بن سعيد الرافعي حيث يطرح بداية تشطيره في قوله :

والجسم بعد سعادٍ مُدْتَفٍ وَصِيبٌ (متيمٌ إثرها لم يفد مكبول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصري في قوله :

قل للعواذل مهما شتتم قولوا فليس لي بعد من أهواه معقول

نأيت يوم النوى والدمع مسبول (بانث سعاد فقلبي اليوم مبتول)

(متيم إثرها لم يفد مكبول)

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح مؤكد من المبدعين واللغويين على التزاحم على بردة كعب بن زهير شرحاً أو تحليلاً ، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء ، وهو ما حدث له نظير أيضاً حول بردة الإمام البوصيري المشهورة ومطلعها :

امن تذكر جيران بذى سلمم مزجت دمعاً جرى من مقلّة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم

إذ يظل الشاعر دائراً في إطار «البردة» متخذاً من كلمة «البردة» ذاتها سبيلاً إلى التقرب بها إلى رسول الله صلى عليه وسلم ، وقد شاعت أبضا لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفارض في مطلع ابن الفارض :

هل نارٌ ليلى بدت ليلاً بذى سلمم أم بارقٌ راح في الزوراء فالعلّم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة وصورها الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس وسقوطها ، ودعوة إلى الزهد والتوبة ، وحديث حول مولده صلى الله عليه وسلم ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم ، ومن خلالها تبدو البردة وقد أصبحت موضعاً يجتذب الشعراء في العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ أحمد الحمالوى في قصيدته الذى نظم في مطلعها :

ياغافر الذنب من جود ومن كرم وقابل التوب من جانٍ ومُجْتَرَم
أقبل متابىً واغفر ما جنته يدي واستر عيوبى وباعدنى عنى الهم

وهلى تهجها أيضاً كانت محاولة البارودى فى (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة) ومطلعها :

يارائد البرق يّم دائرة العَلَم واحذُ الغمام إلى حَى بذى سلمم
وعند شوقى مشهورة جدا بردته هنا :
ريمٌ على القاع بين البان والعَلَم أحلّ سفك دمي فى الأشهر الحُرَم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيها ، أو تخميساً ، أو شرحاً ، أو تضميناً على نحو ما كان مع بردة كعب ، ومن خلال نفس الدوافع التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم ، ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة مسارات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية فى آن واحد ، ولعل ما يزيد الدارس إغراءً ويدفعه إلى السعى وراء هذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت فى تراثنا الشعرى القديم ، وما بنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية ، ابتداءً من معارضات شعراء الحضارة الجاهلية على غرار ما حكاه أبو الفرج

بين الشاعر العباسي أبي العتاهية والشاعر الجاهلي المنخل اليشكري^(١) ، أو معارضة الراعي النميري لعمر بن كلثوم في معلقته^(٢) وكذا معارضة أبي العتاهية نفسه لكعب بن زهير^(٣) إلى جانب المعارضات النسائية التي سجلها بين هند والخنساء^(٤) أو معارضة عينية متمم بن نويرة وأبي ذؤيب الهذلي^(٥) في الرثاء ، أو معارضة البحترى للأسود بن يعفر النهشلي^(٦) ، أو معارضة مالك بن الربيع لعبد يغوث بن وقاص الحارثي^(٧) ، لنتقل إلى حقل تاريخي آخر للمعارضات يصبح فيه الشعر العباسي نفسه موضوعا لمعارضات شعراء العصور التالية ، على نحو ما نظمته القمم فيه من شعر حماسي بصفة خاصة ، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحيد المشاعر وتشابهها ، فالتقى على مائدتها الشعراء وإن فقد بينهم منطق المعاصرة ، على النحو الذي تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسي ، على طريقة معارضة الشعراء لأبي تمام بصفة خاصة ، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية لذي الرمة الشاعر الأموي^(٨) ، لتتزامن المعارضات بعد ذلك حول بائية أبي تمام ذاتها^(٩) من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ، أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسراني ، إلى شوقي في العصر الحديث .

وكذلك يصبح شعر المتنبي موضوعا لأشباه تلك المعارضات ، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية ، فيلقى ترحيبا فنيا من قبل أسامة بن منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة «أحار قلباه ...» وكذا كانت معارضة أسامة لأبي فراس الحمداني في «أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر» ، إلى غير ذلك من وقفات نفسية قد توحى بهذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم وبين من عارضه من شعراء العصور التالية ، على النحو الذي يمكن تداركه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضين ، وعلى النحو الذي يمكن تبينه بين شخصيتي المتنبي وابن سناء الملك في منطقة الإحساس بتضخم الذات أو توهجها ، وما يستدعيه الأمر من إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، خاصة إذا كان يعيش نفس عقده ، أو بدا قريبا منها ، فيبدو المنطق لدى كل منهما متشابهاً إلى حد بعيد .

- | | |
|--|--|
| (١) الأغاني ٤ / ٦٥ | (٢) ديوان الراعي ٦٣ . |
| (٣) الأغاني ٤ / ٧٠ . | (٤) نفسه ٢١١ / ٤ . |
| (٥) الكامل ٤ / ٧٢ . | (٦) المفضليات وديوان البحترى . |
| (٧) المفضلية ٣٠ . | (٨) أشكال الصراع في القصيدة العربية (الجزء الثالث) . |
| (٩) انظر كتابنا «أبو تمام : صوت وأصداء» في تناول هذه المعارضات . | |

وكان هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التي تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء أنفسهم في العصر الواحد ، هذا إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذي قد نجد في معارضة شاعر مثل عمر بن أبي ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذري أو العكس ^(١) وهي تبدو قريبة من روابط العصور في غير أحاديث الحروب ، وكأن تشابه التجارب يكفي ليكون قرينة هذا الرابط ، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما نظمه بعض الشعراء في معارضاتهم لقصائد لأبي نواس ، على طريقة البارودي في معارضاته ، أو ما كان من ابن المعتز في معارضته للحسين بن الضحاك ، أو ما ورد في معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعا بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتشابه الصور ، وهو ما يدفع - بالضرورة - إلى تتبع ذلك التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرا عن ذلك التشابه بين التجريتين ، وهى الظاهرة التى جسدها حس الجندية لدى بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن على غرار ما كان بين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودي يسير على نهج أبى فراس فى روميته ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته ، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ماكان من موقف ابن دراج القسطلي حين اتخذ من شعر أبى فراس حقلا لمعارضته ، وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالا يتوقف عنده أيضا معارضا . وإذا بشوقي يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ، وأخرى فى تجارب شعراء الرومىات ، فيتوقف عندما اختاره منها طبقا لتجربته ، فعمد إلى معارضة البحتري فى سينيته ، أو ابن زيدون فى نونيته ، أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته ، أو روميته أو رثائياته ، وإذا به أيضا - أى شوقى - يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقتة فى معارضاته لشعر أبى العلاء ، وكذا شعر ابن سينا خاصة قصيدة النفس التى عكف على معارضتها مصرحا بشدة إعجابه بها وبصاحبها ^(٢) .

وعلى هذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها فى زحام هذه المعارضات ، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشعراء لابد

(١) الأغاني ١٢٥/١ .

(٢) يراجع فى تفاصيل هذه المعارضات كتابنا حول التراث والمعارضة فى شعر شوقى .

أن يظل فى منطقة البؤرة - بؤرة الإعجاب - لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصره ، بما يكفى لجعلها محورا ينصرف إليه أكثر من شاعر ، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها ، وربما دوافع أخرى قومية ، أو حماسية تكشفها التجارب العامة فى صورتها الاجتماعية ، وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، فتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة ، على نحو ما نجده - مثلا - بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية ، وما يتبعها من تزاوج حس البداوة والحضارة فى عرضها وصيغ معالجتها ، وهو ما يكاد يتكرر حرفيا لدى أبى نواس بين رفضه للوم وإصراره على التحدى ، أو الوصف الخارجى للخمر ، أو ما كان من مزج هذا كله بالشعبية وحديث الإرجاء الذى شغله فى تبرير موقفه ، أضف إلى ذلك التشابه الصريح بين الشاعرين على مستوى الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمع بينهما على هذا النحو ونظائره .

وتبقى للمعارضة أيضا قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديما وحديثا ، وكذا شريقها وغريبها ، على نحو ما نجده من هذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى فى منفاه فى الغرب وقد راح يناجى البحترى فى المشرق ، وفى نفس الوقت نجده فى الشرق يناجى ابن زيدون من الغرب ، وهو ما يعكس طرافة هذا التفاعل ودقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعادا جديدة لا تخفى أهميتها فى مساق الدراسة الأدبية ، ولاتبين قيمتها إلا من واقع تعدد القراءات للقصائد موضوع المعارضات .

المقومات والضرورات

وتظل ضرورات دراسة المعارضة رهنا بأهميتها فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة ، أعنى بذلك ضرورة التحليل المتأنى لكل من العملين على مستوى علاقاتهما الخارجية والداخلية جميعا ، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشاعر أمراً ضروريا ومُلحاً ، إذ لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، ذلك أنه يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص ، لتصبح نموذجاً محورياً من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصبح التعرف على حياة الشاعر أمراً هاماً ومطلوباً ، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية وحالاته النفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها فى إطار المرحلة التى يصوغ من وحيها التجربة ، أو حتى فى سياق غيرها من المداخل ، وعندئذ تبدو دراسة ظروف العصر - بهذا القياس - من المطالب الأولى فى مثل هذا الدرس ، وكذا الأطر الاجتماعية التى تحدها بيئة الشاعر فى أوسع صورها .

ومن هنا - أيضاً - تتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءً من صلته بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التى اختارها لتكون موضوعاً له ، ومن خلالهما معاً تتكشف الأبعاد الشعورية التى تكمن وراء التجربة إذ لا شك أن تفهّم التجربة يظل خطوة أساسية مطلوبة فى استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

وإلى جانب تأمل حياة الشاعر ، ومع تحليل ظروف عصره وملابسات إبداعه ، وكشف ذوق جمهوره ، يظل السعى مطلوباً وراء حواس الشاعر من خلال معطيات الصورة ، أو ما يعرضه فى لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب ما يجب على النقاد - أيضاً - من التزام الموضوعية حال التلقى لأى من العملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة أو ظهور الفروق الفردية فى الأداء التصويرى ، أو حتى فى الصيغة الجماعية التى تتسق - غالباً - مع ايقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة ، والتى ربما أخذت أبعاداً قومية خاصة فى منطقة حماسات الشعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتى أسلوب المعالجة ، وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب هام لا يستغنى عنه الباحث فى هذا المجال ، إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع ، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما وتأثيراً متبادليين ، إلى أن

يتم ذلك فى إطار النظم الشعرى ، بما يكفى للتعرف على الواقع النفسى للشاعر ، وكذا على واقعه التاريخى ، والبعد الاجتماعى الذى تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التى يحتوئها العمل من الداخل ، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفنى الذى يتوقف عند العمل جملة وتفصيلا ، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت ، بما قد لا يؤدى إلى نتائج منضبطة فى دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذا المحور التحليلى يظل أساساً تنطلق منه دراسة العمليتين المتعارضتين ، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة عبر طبيعة اللقاء بين الشاعرين ، أو التى استطاع فيها المعارض أن يضيف وبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو بذلك إنما يحرص على تسجيل تفوق «الأنا» من واقع روح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معياراً دقيقاً للفصل بين العمليتين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظى إلى تقارب آخر فى أسلوب الصياغة على المستوى الشكلى - أيضا - بين أوزان وقوافٍ ، إلى جانب العناصر التصويرية التى توزع على مستويات مختلفة تتدرج فى سلم التصوير البيانى ، ويظل هذا العنصر بديهيا فى كل المعارضات ، تعلقا بالتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واحتفاء بتغاير وحدتى الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم عودة إلى اتحاد الوزن العروضى وحرف الروى وحركته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى مبررات الإعجاب بالنص المعارض ودوافع التقليد له من ناحية رابعة .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح وطبائع السمات الفارقة أو المشتركة بين الشاعرتين المتعارضتين ، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلى ، والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، وأساليب المعالجة الفنية فيها بمثابة إسهام طبيعى ، ومدخل ضرورى يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة . ذلك أن شاعرا ما لا يجب - أو يتصور - أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة كغرض فى ذاتها ، أو من قبيل المنافسة لصاحبها ، وإلا تركزت فى إطار من التقليد الذى قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة قد تؤدى إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقى سائدا ويتدرب الآخر

فى منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد المتلقى أدنى صور الحماس له ، فالأصل أولى بأن يُقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلا من مسخه وتشويهه من خلال الصورة المكررة ، وعندئذ يصح لنا اتهام المعارض بفقد حرارة التجربة واختفاء خصوصيته الفردية فيها ، مما قد يدمر عالم المعارضات الشعرية ، أو يفسد الأحكام الرابضة حولها .

ذلك أن التجربة الفردية يجب أن تظل دافعا أساسيا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلا عندما يمكن أن يعارضه إذا ما تشابهت معه تجربته ، أو اتسق معه واقعه النفسى فى ظرف ما .

ومن المعروف - على المستوى النقدي - أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ فى معالجتها تصويراً ، فإذا هو يجد فى البحث عما يعادلها موضوعيا فى عالم الأشياء ، ومن هنا يأتي اختياره لشريحة بعينها تكون هى المشجب الأول الذى يعلق عليه همومه ، أو لنقل يكشف من خلاله عن حجم تجربته على نحو ما نعرفه مثلا عن «إيوان كسرى» ، وكيف أحاله البحترى إلى معادل موضوعى لتجربة اليأس والكآبة التى عاشها فى زحام هموم الشيب التى أحاطت به ، ونالت منه نفسيا ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه بمثابة معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه أو يهدأ من خلاله ، أو يسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان موزعا بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرئ توزع تجربة الشاعر ذاتها ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صورهِ بين موجب وسالب أيضا .

وبذا يأتي الموقف الفردى للشاعر فى سياق تجربته دافعا أساسيا إلى مثل هذا البحث الدائب عن المعادل ، وربما وجد الشاعر معادله جاهزا فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها ، أو يحاول معارضتها ، ليحكى من خلالها واقعه وتجاريه وشخصه ، كما يحكى أيضا أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة .

وهنا - أيضا - يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة ، والتنقيب عن معالم تميزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى زحام صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا أيا من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف - جوهريا - عما نقصد إليه فى عالم المعارضات - كما رأينا - فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو أن يشير إلى أنه سيعارض فلانا

فى قصيدة ما ، على نحو ما نراه فى مناجاة شوقى لابن زيدون « يانائح الطلح » أو حواره مع ابن سبنا « الشيخ الرئيس » ، أو حديثه عن البحتري « وعظ البحتري إبان كسرى » أو إشاراته إلى أبى نواس وهو يصدد معارضة قصيدة لأى من أولئك الشعراء ، أو فى تسمية بيته بكرمة الأخير .

وحين نتجاوز بُعدَ خصوصية التجربة ، واستمرار تفردا وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية ، يمكنها أن تُثري أبحاث المعارضات الشعرية ، فكأنك أمام مادة تصويرية تبعت على التأمل الدقيق ، وتحرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه أو صور الاختلاف ، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة لهذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل ما فيها ربطا بمستويين :

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها اختيار الشاعر ، أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن . وبدأ فى معارضتها عبر لوحات رسمتها ريشته ، وأملاها عليه وجدانه من خلال ميله إليها أو انفعاله بأشباهاها .

الثانى : درجة الإضافة التى تطرحها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء ، والتى تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار والإضافة ، وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة ، أو إغفال ظهور « الأنا » فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة ، وكأنما ارتضى مسخ تجربته أو تشويه إبداعه ، أو التضحية بخصوصيته الفردية .

ومن خلال هاتين الزاويتين لايد أن تتكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك- بالضرورة - مايتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية ، حتى تضعها تحت مجهرين لامجهر واحد ، أو حين تعتمد إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحا كما تزيد درسها التقدى عمقا وأصاله وإضافة وابتكارا .

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستشكاف هذه ، ويانت لدينا صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العملين موضوع المعارضة ، وهو موقف أيضا يحتاج إلى رؤية وموضوعية معا ، تلك الرؤية التى تصحب الدرس الأدبى حين تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد ، وكذا تأمل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك ،

وأيضا طبيعة المعجم اللغوي والتصويري الذي بدا متاحا لكل شاعر تبعا للمصادر الثقافية المتغيرة التي تحيط به في كل عصر أدبي على حدة .

وطبقا لهذا البحث المتوقع وراء الأصول تأتي الموضوعية مطلبا آخر حتى لايجور الدرس الأدبي للنصّين على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس النقاد أو الدارس لأي من الشعراء ، بمعنى أن ثمة خشية أن يغمط الدارس أيّا من الشعارين المتعارضين حقه لمجرد الانتصار لفكرة ما مسبقه ، يفرضها على الدرس ، أو يوجهه إلى حيث يؤكدّها ، أو لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة أو الإعجاب بشعره لذيوع صيته وشهرته ، إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب ، وما يترتب عليه من ابتكار وإضافة ، وإلا ما عارض القصيدة أصلاً ، بدليل أننا نسقط هنا تماما عنصري المواجهة أو المعاصرة ، فليس ثمة شبهة عداً يمكن أن تجور على النصين المتعارضين إلا إذا قصد إليها الدارس فجار علي أي منهما - وهذه مسئوليته - وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ في الدرس الأدبي على مستوى دراسة النص الواحد ، فما بالك بالتبعة حين تنصرف إلى الحكم على نصّين من طراز فني متقارب ! .

ومن خلال الروية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص - ضمن ما يستخلصه من نتائجه - ظواهر التفوق ، أو ملامح السبق ، أو صور النقص أو قياسات التخلف ؛ تلك التي تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعاني ، وكذا رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ما ورد من قبل السابق جاهزا بلا تحديد ولا محاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز ، خاصة إذا ما قصر الآخر في اللحاق بما عرضه الأول ، على أن يوضع في الاعتبار - وهذا أساس - طبيعة الإيقاع الفكري والاجتماعي ، وتطور الأنسقة المعرفية التي تحكم كل عصر على حدة ، اعترافا بما بين العصور الأدبية المتوالية من تباين ثقافي يعكس طبائع التطور في المجالات المختلفة .

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشعارين المتعارضين ، سواء ما بدا منها في رصد المعاني الإنسانية العامة ، تلك التي تتجاوز - كثيرا - حدود الزمان والمكان ، وكأنها لا تعرف عصرا ما ولا بيئة محددة ، على غرار ما نجده في اللوحات الحكيمية أو شكوى الشاعر من الزمان ، أو معايشة تجربة مكررة فرضها عليه

الاغتراب ، أو منطق التمرد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الإقليمية أو الزمانية فى كثير من الأحيان .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابها عميقا فى أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه ، وشديد الالتصاق بموضوع معارضته بما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها ، فكأنه ينجح أيضا فى توصيل التجربة ، وهو ما يعد - نقديا - مطلباً أساسيا للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف ، إن هو افتقده ، إذ لا شك أن تجربة الغربة أمام إيوان الأكاسرة تشبه - إلى حد بعيد - تجربة التفى التى عاشها شوقى هناك فى أسبانيا ، فلدى البحترى نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهناك - أيضاً - ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضى لعلها تنقذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو ما يربط - بالضرورة - بين العمليّن والتجريتين ، ثم تنعكس - بالقطع - فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما مما يكشفه من الدرس التطبيقي لإبداع كل منهما .

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة ، ومن واقع خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة ، يظل الطريق مفتوحا أمام الدرس الأدبي لاستعراض تفاصيل الصور المشتركة ، وكشف أبعاد الصيغ المكررة حرفيا ، وهو ما يحتاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد ، أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها ، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراء وعمقا ، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعا ومبتكرا .

وبذا تظل المعارضة الشعرية وثيقة الصلة بما عرضناه فى محاولة تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تكاد تبدو امتدادا طبيعيا لتلك الأصول ، وإن شئت فقل أنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها ، لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن - أيضا - بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التمييز ما يزيد الرؤية وضوحا وثراء ، وكذا أمام مطلب التغلغل فى تحليل المعانى ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب ، والبحث والتنقيب وراء المادة مرة هنا وأخرى هناك ، إذ لا شك

أن ثنائية مادة الدرس تؤدي - بالتبعية - إلى ثنائية التأمل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب العرض والتجديد سعياً وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفي النهاية ضمان التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية في منطقة التقويم بشكل مقبول .

ففي النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، مع مراعاة اختلاف الوحدات المكانية والزمانية ، وإمكانية تباين حالة الشاعر النفسية عبر النص الواحد ، لعله يترصّد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبي ، أو التاريخ السياسي ، وكذا يتبين علاقاته المتداخلة في مجالات المعارف السائدة في عصره ، أو السابقة عليه ، بما يكفي لدراسة عصرين في آن واحد ، وكذا دراسة شاعرين وتجريبتين وقصيدتين ، فهو نموذج من الدرس الأدبي المتميّز ، يحتاج مزيداً من الجهد لأنه - آنذاك - سيزيد البحث النقدي ثراء وعمقا بمثل تلك المزاوجات المدروسة تحليلاً .

الباب الثاني

مجالات التطبيق والرؤى التحليلية

الفصل الأول :

اليائيات واغتراب الذات :

- ١- يائية الأسر (من منظومة الحرب الجاهلية).
- ٢- رثاء الآخر (من أعماق راث متخصص).
- ٣- رثائية النفس (من الصعلوك إلى المجاهد).
- ٤- المراثية الجماعية (رحابة الموقف الإنساني).

(١) يائيلة عبد يغوث بن وقاص الحارثي

- (١) ألا لا تلوماني كفى اللوم مآبيا
(٢) ألم تعلم أن الملامة نفعها
(٣) فيا راكباً إما عرضت فبلغن
(٤) أها كَرَبَ والأيهمين كليهما
(٥) جزى الله قومي بالكُلاب ملامة
(٦) ولو شئتُ نجنتني من الخليل نهدة
(٧) ولكنني أحمي ذمار أبيكم
(٨) أقول وقد شدوا لساني بنسعة
(٩) أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا
(١٠) فإن تقتلونني تقتلوا بني سيدا
(١١) أحقاً عباد الله أن لست سامعا
(١٢) وتضحك مني شيخنة عبشيئة
(١٣) وظل نساء الحى حولى رُكدا
(١٤) وقد علمت عرسي مليكة أنني
(١٥) وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ
(١٦) وأنعر للشرب الكرام مطيبي
(١٧) وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا
(١٨) وعادية سوم الجراد وزعتها
(١٩) كأتى لم أركب جواداً ولم أقل
(٢٠) ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
- فما لكما في اللوم خير ولا ليا
قليل وما لومي أخى من شماليا
نداماي من نجران أن لا تلاقيا
وقيساً بأعلي حصر موت اليمانيا
صريحهم والآخرين المواليا
تري خلقتها الحو الجباد تواليا
وكان الرماح يختطفن المحاميا
أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
فإن أخاكم لم يكن من بوائيا
وإن تطلقوني تحربوني بماليا
نشيد الرعاء المغنين المتاليا
كأن لم ترن قبلي أسيراً يمانيا
يراودن منى ما تريد نسائيا
أنا الليث معدواً على وعاديا
مطى وأمضى حيث لآخى ماضيا
وأصدع بين القينتين ردائيا
لبيقاً بتصرف القناة بئانيا
بكفى وقد أنحوا إلى العواليا
لخيلى كرى نفسى عن رجاليا
لأسار صدق أعظموا ضوء ناريا^(١)

(١) (المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاکر (عبد السلام هارون) .

(٢) يا ثيتا الخساء فى أخويها

(أ)

- | | | |
|-----|------------------------------------|------------------------------------|
| (١) | ألا أيها الديكُ المنادى بسُخرة | هلمُ كذا أخْبِرَكَ ما قَدْ بدا ليا |
| (٢) | بدا لى أنى قَدْ رُزْتُ بِفَتِيَةٍ | بقية قومٍ أورتُونى المباكيا |
| (٣) | فلما سمعتُ النائحَاتُ تَنُحْنُهُ | تعزيتُ واستيقنتُ أن لا أخاليا |
| (٤) | كصخر بن عمرو خير مَنْ قَدْ علمتُهُ | وكيف أَرْجى العيشَ ضلُّ ضلاليا |
| (٥) | ومالى لا أبكى على من لوأته | تقدم يَوْمى قبله لبكى ليا |
| (٦) | وإن تُفسِرَ فى قيس وزيد وعامر | وغسان لم تسمع له الدهر لأحيا |

(ب)

- | | | |
|-----|-------------------------------------|---|
| (١) | أرى الدهرَ أفنى معشرى وبنى أبى | فأمسيتُ عَبْرَى لا يجفُ بكائيا |
| (٢) | أيا صَخَرَ هل يُغنى البكاء أو الأسى | على مَيِّتٍ بالقبر أصبح ثاويا |
| (٣) | فلا يُبعدنَّ اللهَ صَخراً فإنه | أخو الجود يبنى للفعَالِ العواليا |
| (٤) | سأبكيهما والله ما حقُّ والهِ | وما أثبتَ الله الجبال الرواسيا |
| (٥) | سقى الله أرضاً أصبحتْ قد حوتَهما | من المُستَهلاتِ السحابِ الغواديا |
| (٦) | إذا ما امرؤُ أهدى لَمَيِّتٍ تحيةً | فحيالكُ ربُّ الناسِ عنى مُعاويا |
| (٧) | وهونٌ وجدى أنْتى عَنْ مُعاويا | كذبتِ ولم أبخل عليه بِمَاليا ^(١) |

(١) ديوان الخنساء ، ت د . إبراهيم عوضين ١٩٨٦ ص ٤٢٣ - ٤٢٤ .

(٣) يائِة مالِك بن الرِيب

- (١) أَلَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ أَبَيْتَنُ لَيْلَةً
(٢) فَلَيْتَ الْغَضَا لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبُ عَرْضَهُ
(٣) لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْغَضَا لَوْ دَنَا الْغَضَا
(٤) أَلَمْ تَرْنِي بَعْتُ الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى
(٥) وَأَصْبَحْتُ فِي أَرْضِ الْأَعَادِي بَعْدَمَا
(٦) دَعَانِي الْهُوَى مِنْ أَهْلِ أَوْدٍ وَصُحْبَتِي
(٧) أَجَبْتُ الْهُوَى لَمَّا دَعَانِي بِزُقْرَةٍ
(٨) أَقُولُ وَقَدْ حَالَتْ قُرَى الْكُرْدِ بَيْنَنَا
(٩) إِنَّ اللَّهَ يُرْجِعُنِي مِنَ الْغَزْوِ لَا أَرَى
(١٠) تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طَوْلَ رِحْلَتِي
(١١) لَعَمْرِي لَنْ غَالَتْ خِرَاسَانُ هَامَتِي
(١٢) فَإِنْ أَنْخُ مِنْ بَابِي خِرَاسَانُ لَا أُعَدُّ
(١٣) فَلَلَهُ دَرِي يَوْمٍ أَتْرُكُ طَائِعَا
(١٤) وَدُرُّ الظُّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً
(١٥) وَدُرُّ كَبِيرِي اللَّذِينَ كَلَاهُمَا
(١٦) وَدُرُّ الرِّجَالِ الشَّاهِدِينَ تَفْتِكِي
(١٧) وَدُرُّ الْهُوَى مِنْ حَيْثُ يَدْعُو صُحْبَتِي
(١٨) تَذَكَّرْتُ مِنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ
(١٩) وَأَشْقَرَ مُحْبُوكٍ يَجْرُ عَنَانُهُ
(٢٠) وَلَكِنْ بِأَكْنَافِ السُّمَيْنَةِ نَسُوهُ
(٢١) صَرِيحٌ عَلَيَّ أَيْدِي الرِّجَالِ بِقُفْرَةٍ
(٢٢) وَلَمَّا تَرَأَيْتُ عِنْدَ مَرُورٍ مَنِيَّتِي
(٢٣) أَقُولُ لِأَصْحَابِي : اِرْفَعُونِي فَإِنَّهُ
(٢٤) فِيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَأَنْزِلَا
- بِجَنْبِ الْغَضَا أَزْجِي الْقَلَاصَ النَّوَاجِبَا
وَلَيْتَ الْغَضَا مَاشَى الرِّكَابَ لِيَالِيَا
مَزَارُ وَلَكِنْ الْغَضَا لَيْسَ دَانِيَا
وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانَ غَازِيَا
أَرَأَيْتِي عَنْ أَرْضِ الْأَعَادِي قَاصِيَا
بَذَى الطَّبَسَيْنِ فَالْتَفْتُ وَرَائِيَا
تَقْنَعْتُ مِنْهَا - أَنْ أَلَمْ - رَدَائِيَا
جَزَى اللَّهُ عَمْرًا خَيْرَ مَا كُنْتُ جَازِيَا
وَإِنْ قُلُ مَالِي طَالِبًا مَا وَرَائِيَا
سِفَّارَكَ هَذَا تَارِكِي لَا أَبَالِيَا
لَقَدْ كُنْتُ عَنْ بَابِي خِرَاسَانُ نَائِيَا
إِلَيْهَا وَإِنْ مَنِيَّتُمُونِي الْأَمَانِيَا
بَنِيَّ بِأَعْلَى الرِّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَا
يُخْبِرُنِ أَنِّي هَالِكٌ مِنْ وَرَائِيَا
عَلَى شَفِيقٍ نَاصِحٍ لَوْ نَهَانِيَا
بِأَمْرِي أَلَا يَقْصِرُونَا مِنْ وَثَاقِيَا
وَدُرُّ لَجَاجَاتِي وَدُرُّ انْتِهَانِيَا
سِوَى السِّيفِ وَالرَّمْحِ الرَّدِيئِي بَاكِ يَا
إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرَكْ لَهُ الْمَوْتُ سَاقِيَا
عَزِيزٌ عَلَيْهِنَّ الْعَشِيَّةُ مَآبِيَا
يُسَوُّونَ لِحْدِي حَيْثُ حُمَّ قَضَائِيَا
وَحُلُّ بِهَا جِسْمِي وَحَانَتْ وَفَاتِيَا :
يُقَرُّ بَعِيَّتِي إِنَّ سُهَيْلَ بَدَا لِيَا
بِرَابِيَةِ إِنِّي مُقِيمٌ لِيَالِيَا

- (٢٥) أَقِيمَا عَلَى الْيَوْمِ أَوْ بَعْضِ لَيْلَةٍ
(٢٦) وَقَوْمًا إِذَا مَا اسْتُلِّ رُوحِي فَهَيْثَا
(٢٧) وَخَطًّا بِأَطْرَافِ الْأَسْنَةِ مَضْجَعِي
(٢٨) وَلَا تَحْسُدَانِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا
(٢٩) خُذَانِي فَجُرَّأْنِي بِشَوْبِي إِلَيْكُمَا
(٣٠) وَقَدْ كُنْتُ عَطَافًا إِذَا الْخَيْلُ أَدْبَرَتْ
(٣١) وَقَدْ كُنْتُ مَحْمُودًا لَدَى الزَّادِ وَالْقَرَى
(٣٢) وَقَدْ كُنْتُ صَبَّارًا عَلَى الْقَرْنِ فِي الْوَعَى
(٣٣) فَطُورًا تَرَانِي فِي طِلَالٍ وَنَعْمَةً
(٣٤) وَيَوْمًا تَرَانِي فِي رَحَى مُسْتَدِيرَةٍ
(٣٥) وَقَوْمًا عَلَى بَثْرِ الشُّبَيْكِ فَأَسْمَعَا
(٣٦) بَأَنكُمَا خَلَقْتُمَانِي بِقَفَرَةٍ
(٣٧) وَلَا تَنْسِيَا عَهْدِي خَلِيلِي بَعْدَمَا
(٣٨) وَلَنْ يَعْذَمَ الْوَلَدَانُ بَثًّا يَعِيبُهُمْ
(٣٩) يَقُولُونَ لَا تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفِنُونَنِي
(٤٠) غَدَاةً غَدِيًا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ
(٤١) وَأَصْبَحَ مَالِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ
(٤٢) فَيَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَا
(٤٣) إِذَا الْحَيُّ حَلَوْهَا جَمِيعًا وَأَنْزَلُوا
(٤٤) رَعَيْنَ وَقَدْ كَادَ الظَّلَامُ يَجْنُهَا
(٤٥) وَهَلْ أَتَرَكَ الْعَيْسَ الْعَوَالِي بِالضُّحَى
(٤٦) إِذَا عَصَبَ الرُّكْبَانُ بَيْنَ (عُنَيْزَةٍ)
(٤٧) فَيَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ يَكْتُ أُمُّ مَالِكٍ
(٤٨) إِذَا مِتُّ فَاعْتَادِي الْقُبُورَ وَسَلَّمِي
(٤٩) عَلَى جَدَّتْ قَدْ جَرَّتْ الرِّيحُ فَوْقَهُ
(٥٠) رَهْنَةً أَحْجَارٍ وَتَرَبٍ تَضُمَنْتِ
- وَلَا تُعْجِلَانِي قَدْ تَبَيَّنَ شَأْنِيَا
لِي السُّدْرُ وَالْأَكْفَانُ عِنْدَ قَنَائِيَا
وَرُدًُّا عَلَى عَيْنِي فَضْلَ رِدَائِيَا
مِنَ الْأَرْضِ ذَاتِ الْعَرَضِ أَنْ تَوْسَعَا لِيَا
فَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ صَعْبًا قِيَادِيَا
سَرِيعًا لَدَى الْهَيْجَا إِلَى مِنْ دَعَانِيَا
وَعَنْ شَتْمِي ابْنِ الْعَمِّ وَالْجَارِ وَأَنِيَا
ثَقِيلًا عَلَى الْأَعْدَاءِ عَضْبًا يَمَانِيَا
وَطُورًا تَرَانِي وَالْعَتَاقُ رِكَابِيَا
تَمَزَّقُ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ ثِيَابِيَا
بِهَا الْغَرُّ وَالْبَيْضُ الْحَسَانُ الرُّوَانِيَا
تَهِيلُ عَلَى الرِّيحِ فِيهَا السُّوَانِيَا
تَقْطَعُ أَوْصَالِي وَتَبْلَى عِظَامِيَا
وَلَنْ يَعْذَمَ الْمِيرَاثُ مِنِّي الْمَوَالِيَا
وَأَيْنَ مَكَانُ الْبَعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا
إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَأَصْبَحْتُ ثَاوِيَا
لِغَيْرِي وَكَانَ الْمَالُ بِالْأُمْسِ مَالِيَا
رَحَا الْحَرْبِ أَمْ أَضَحَّتْ بِقُلُوجٍ كَمَا هِيََا
بِهَا بَقْرًا حَمَّ الْعَيُونِ سَوَاجِيَا
يَسْفُنُ الْخُزَامَى مَرَّةً وَالْأَقَاحِيَا
بُرُكْبَانَهَا تَعْلُو الْمَتَانِ الْفَيَافِيَا
(وَيُولَانِ) عَاجُوا الْمُتَّقِيَاتِ النَّوَاجِيَا
كَمَا كُنْتُ لَوْ عَالُوا نَعْيِكَ بَاكِِيَا
عَلَى الرَّمْسِ أَسْقَيْتِ السَّحَابَ الْغَوَادِيَا
تَرَابًا كَسَحَقِ الْمَرْئِيَانِي هَابِيَا
قَرَارُثَهَا مِنِّي الْعِظَامَ الْبَوَالِيَا

- (٥١) فإِذَا صَاحِبًا إِذَا عَرَضَتْ فَبَلَغَنُ
(٥٢) وَعَزَّ قَلُوصِي فِي الرِّكَابِ فَإِنَّهَا
(٥٣) وَأَبْصَرْتُ نَارَ الْمَازِنِيَّاتِ مُوَهَّنَا
(٥٤) بَعُودِي أَلَنْجُوجَ أَضَاءَ وَقُودَهَا
(٥٥) غَرِيبُ بَعِيدُ الدَّارِ ثَاوٍ بِقَفْرِ
(٥٦) أَقْلَبُ طَرْفِي حَوْلَ رَحْلِي فَلَا أَرَى
(٥٧) وَيَا رَمْلَ مَنْ نَسِوَتْ لَوْ شَهِدْتَنِي
(٥٨) وَمَا كَانَ عَهْدَ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلِهِ
(٥٩) فَسَمَنْهُنَّ أُمِّي وَابْنَتَايَ وَخَالَتِي
- بَنَى مَازِنَ وَالرَّيْبَ أَنْ لَا تَلَاقِيَا
سَتُفْلِقُ أَكْبَادَا وَتُبْكِي بِوَاكِيَا
بَعْلِيَاءَ يَثْنِي دُونَهَا الطَّرْفُ دَانِيَا
مَهْأُ فِي ظِلَالِ السُّدْرِ حُورًا جَوَازِيَا
يَدُ الدَّهْرِ مَعْرُوفًا بِأَنْ لَا تَدَانِيَا
بِهِ مِنْ عَيُونِ الْمُؤَنَسَاتِ مِرَاعِيَا
بِكَيْنٍ وَفَدَيْنِ الطَّبِيبِ الْمَدَاوِيَا
ذَمِيمَا وَلَا وَدَعْتُ بِالرَّمْلِ قَالِيَا
وَبَاكِتَةً أُخْرَى تَهَيَّجَ الْبَوَاكِيَا^(١)

(٤) يائية الشريف الرضى

- | | |
|--|---|
| <p>تَحْلُونَ من بعدى العقيقَ اليمانيا
وَتَجْدُوا وكشبانَ اللوى والمطاليا
فَقُولُوا : لَدَيْغُ يَنْبَغَى اليومَ راقيا
وَجِدْتُمْ بنجدٍ لى طبيباً مداويا
ثُرَاكُمُ مَنْ استبدلْتُمُ بجواريا
لواحظُهُ تلكَ الظباءَ الجسواريا
به ورعىَ الروضَ الذى كنتُ راعيا
تذوبُ عليها قطعةً من فؤاديا
حلفت لهم لا أقربُ الماءَ صافيا
فإِنى سأكسوكَ الدموعَ الجواريا
نسيْتُمُ وما استودَعْتُمُ الودَّ ناسيا
وكموقفنا نرمى الجمارَ لياليا
حديثُ النوى حتى رمى بى المراميا
فيا راميا لا مسكُ السوءِ راميا
حراماً ولم أهبط من الأرض واديا
ولم ألقُ فى اللاقين حياً يمانيا
بذى البان لا يُشْرِنُ إلا غواليا
وعشر وعشرُ نحوكم لى ورأيا
وأعلاقُ وجدى باقياتُ كما هيا
فلا بد أن يلقى بشيراً وناعييا
طلاً قاصراً عن غاية السُربِ وأنيا
كجس العذارى يختبرن الملاهييا
كما التفت المطلوبُ يخشى الأعادييا
غداة سمعنا للتفرق داعييا
وقد أصبحَ الركبُ العراقى غادييا
ولم أرَ يومَ النفر أكثرَ باكيا</p> | <p>(١) أقول لركب راتحين : لعلكم
(٢) خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى
(٣) ومروا على أبيسات حى برامة
(٤) عذمت دوائى بالعراق فريماً
(٥) وقولوا لجيران على الخيف من منى
(٦) ومن حل ذاك الشعب بعدى وراشقت
(٧) ومن ورد الماء الذى كنتُ واردا
(٨) فوالهفتنى كم لى على الخيف شهقة
(٩) صفًا العيش من بعدى لى على النقا
(١٠) فيا جبل الريان إن تغر منهم
(١١) ويا قرب ما أنكرتُم العهدَ بيننا
(١٢) أنكرتُم تسليمنا ليلة النقا
(١٣) عشية جاراتنى يعينيه شادن
(١٤) رمى مقتلى من بين سجفى عبيطه
(١٥) فيا ليتنى لم أعلُ نَشْرًا إليكم
(١٦) ولم أدر ما جمَعَ وما جمرتا منى
(١٧) وبابح قلبى كيف زادتُ فى منى
(١٨) ترحلتُ عنكم لى أمامى نظرة
(١٩) ومن حذر لا أسألُ الركبَ عنكم
(٢٠) ومن يسألُ الركبانَ عن كلِّ غائب
(٢١) وما مُغزَلُ أدماء تُزجى بروضة
(٢٢) لها بقعات خلفه تُزعجُ الحشى
(٢٣) يحسور إليها بالبُغام فتتثنى
(٢٤) بأروع من ضمياء قلباً ومهجة
(٢٥) تُودعنا ما بين شكوى وعبرة
(٢٦) فلم أرَ يومَ النفر أكثرَ ضاحكا</p> |
|--|---|

تجارب اليائيات ونموذج المعارضة

(١) يائية الأسر وعبد يغوث

(١)

قريبة إلى النفس هذه الياء التي اختتمت بها القصائد كحرف روى لها ، فى ظلال هذا الكم من التجارب المتشابهة ، لأنها ياء « الأنا » فى موقع المفعولية أو الإضافة ، فى منطقة لا تحتمل إلا صدق تعبيرها عن صدى الواقع عليها ، وتستكمل بألف الإطلاق التى تزيد الصوت فيها ألما وتشبعه حينا وحزنا ؟ ربما !

وربما سمحت لنا قراءة بعض من هذه التجارب بكشف مدى صدق الإجابة على هذا التساؤل ، وعندئذ تأتى الإجابة عليه شافية مقنعة إلى مدى بعيد ، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يهزم مع قومه ، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيرا فى صفوف أعدائه ، بعد أن كان قائدا لقومه « مذحج » ، ويحاول الأسير أن يفدى نفسه ، ولكن أتى له ذلك وقد قادت « قميم » فى حرصها عليه ، بل أبت إلا قتله « بالنعمان بن جساس » قتلهم فى يوم « الكلاب الثانى » ، وهو موضع أسر « عبد يغوث بن وقاص الحارثى » ، ولم يكن عبد يغوث قاتله ، ولكن قميما تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله كفارس مذكور فى قومه ، وشاعر ذائع الصيت بينهم ، وكانوا قد شدوا لسانه لثلا يقدم على هجائهم ، أو التعريض بهم ، أو رصد مثالبهم .

ولما أدرك الفارس الأسير أنه مقتول لا محالة ، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ، لعله يذم أصحابه عن تركوه وغدروا به ، أو لعله يرثى نفسه قبل موته ، وكما طلب منهم أن يختاروا له قتلته كريمة تليق بمكانته وفروسيته ، فأجابوه إلى رغبته ، وسقوه الخمر ، وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل ، وتركوه ينزف حتى مات .

ويقال أنه نظم يائيته المشهورة وقد جهز للقتل ، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إذا ما كان من قومه ، وقد تركوه حين هزموا ، ولو شاء الفرار لسهل عليه أمره ، ولنجا من مأزق أسره ، ولكنه أثر الثبات من أجل حماية قومه ، فإذا به فى موقف لا يحسد عليه بين مهانة ومذلة يترجمها موقف نساء قميم منه ، وهن يهزأن به ، ويسخرن منه ، ويرادونه عن نفسه ، وليس أمامه من عزاء يسلى به نفسه إلا مشاهد من ماضيه البعيريق يفر إليها ، يتلمس من

خلالها سلوته عن آلام واقعه ، ولذا راح يبني قصيدته بناءً تقريرياً أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير ، مما يعكس قربه من حس المرتجل ، ويترجم إدراكه رهبة الموقف ، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة ، ثم أسر ، ثم رغبة في قتله ، وتجهيز له لأن يقتل ، ولذا يبدأ قصيدته بالتّنهّي عن اللوم الذي لا يجد له قيمة ، وكثيراً ما نأى بنفسه عن أن يلوم ، فما بالك به موضعاً لهذا الملام ، وهو الذي ارتضى لنفسه الثبات حتى أسر ، وكان يمكنه الفرار والنجاة ولكنه لم يشأ .

ثم ينتقل إلى عرض قصة أسره ، ويعرض منها في ملح خاطف ليوم الكلاب ، ويذكر ثباته يومئذ ، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمراً محققاً له ولقومه ، بعدها يعيش مع قصة أسره بكل صورها الفنية الكثيرة ، مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضي التي يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته ، وما كان من متعة في حياته ، لعله يخفف شيئاً من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير يانيتها حول صيغة النهي المكررة والأمر (ألا لا تلوماني ، فبلغن ، فأسجحوا ...) وكأنه يطرحها على أكثر من مستوى نفسى ، فهو يرفض اللوم إباءً وأنفة ، ويطلب الإبلاغ حيناً وشوقاً إلى القوم والأرض ، ثم يطلب التيسير عليه ، وهو في موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به فيبدو ضعيفاً مستسلماً إلى حد واضح جلى .

ويتكرر هذه الأفعال يتكرر موقف «الأنا» في وضعها الانهزامى (لاتلوماني ، مايبا ، ولا ليا ، مالومي ، شماليا ، نداماي ، لجتني ، لسانيا ، بى ، ماليا ، نساتيا ، ردائيا ، بنانيا ، رجاليا ، ناريا) ولعل أداء الضمائر بهذه الصورة المتزاخمة يعكس جوهر ذلك البعد النفسي الذي يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معاً ، فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة) ، إلا في سياق عتابه المرير لقومه ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم) ، وحين ينفى عن نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا) . ثم يستجمع قوته حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة ، فيعود إلى الماضي بإشراقه صوره (كنت لبيقا ... وزعتها ، ركبت جوادا ، قلت كرى ، سبأت الزق ، قلت لأيسار صدق ... إلخ .

وكان الشاعر يتحول بلغته تحولا بعيداً بين المشهدين ، مشهد ماضيه وحرته وسيادته كقائد بارز وعلم مشهور في قومه ، وبين موقفه في أسره وقد فقد كل مقومات فروسيته ،

فتحوّل بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة .

فهو يؤكد حوار المتناقض من خلال توزيع ضمير الأنا بهذه الصور التي تلخص قصته صريحا بين الواقع ، وبين استعادة شريط الذكريات فى الأبيات (١ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ - ٢٠) .

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين يتوقف فى ثلاثة أبيات فقط عند ازدحام المشاهد (٨ - ١٠) ففيها يذكر ما كان من شد لسانه ، وأيضا ما كان حديثه إلى خصومه ، وهو يعرض طلبه منهم معاوداً ذكره أسره ، ومحاولاً تبرئة نفسه من دم أخيه ، ثم يطلب منهم مزيداً من الحرص والرأفة فى قتله .

وفى زحام هذه الأحداث القريبة والمفزعة للشاعر لم ينس فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥ - ٢٠) ، وفيها يسجل حنينه إلى المكان ، كما عرضه فى الأبيات الأولى (٣ ، ٤) ، ومن خلال حديث الذكريات يكاد الشاعر يتوحد مع الماضى ، لولا صحوة الحاضر وإلحاح آلامه على نفسه ، إذ يبدو هذا التوحد ظاهراً من خلال ما يصوره من (نحر الجزور ، المطى ، الرحلة ، الشرب ، زعامة الندماء ، الخيل ، الرماح ، الأيسار ...) ، وهل للفراس ما هو أفضل من مجمل تلك الذكريات ليكون سيداً فى قومه وموضعاً لإعجابهم به ، والتفافهم حوله ؟

ويبدو موقفه من « الأنت » موزعاً بين الفريقين ، بين قومه وخصومه ، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتبا عليهم وساخطا ، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣) ، إلى ما يردده من الأسماء (٤ ، ٥) ، إلى ما يرصده من مرارة العتاب فى البيت الخامس ، وكذا من أسلوب المنّ عليهم بما قدمه لهم فى البيت (٧) .

وعبر الأماكن والرفاق ، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء ، وذكر القوم وعمومية الحكم ، ونشر العتاب لطبقات قومه ، يتحرك الشاعر من هذه الزاوية فى مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه ، وقد أخطأوا فى حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره لهم (٩) ، وضيفه بسخرية نسانهم منه (١٢) ، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا ، وتجاوز آلامه فى محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذى يعتد به وبها .

ولم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بكيفية وقوعه فى الأسر ، ولم يسهل عليه أن يسمى نفسه أسيراً صراحة ، بقدر ما جاء الحديث لديه مضمناً فى لغة الأسير اليماني مرة واحدة (١٢) ، وهو ما دفعه إلى رثاء النفس ، وعتاب القوم فى خط واحد .

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح المفارقات ، وتبدت عنده الصور المتناقضة التى يضيق بها من تلك السخرية التى يلقاها من نساء خصومه ، وكيف راح يرفض الاستجابة لهن ، وكأن أولئك النسوة يذكرنه - مجرد تذكر - بنساء قومه ممن عرفن عنه فروسيته ومروءته وما اجتمع فيه من المثل العليا مما لا تراه نساء الأعداء ، وكأنه بذلك ينقذ كرامته الممتحنة يعرض تفصيل ذلك الماضى ثانياً من خلال اصطناعه لغة حوارية مع المرأة فى الأبيات (١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) .

ويبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره فى الأبيات من ألفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت الأول ، ثم مرتين فى البيت (٢) ، وأخرى سادسة فى البيت (٥) ، وكذا تكرار الحِمَى رهناً بفروسيته مرتين (٧) ، واللسان تعلقاً بشاعريته مرتين ، وهو ما يعرضه فى صور أخرى ، على نحو ما أورده من رد أعجاز بعض الأبيات على صدورهما فى العدو (١٤) ، المطى (١٥ ، ٦) ، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بُعداً كميلاً لذلك الحنين الذى يعيشه إزاء مشاهد الماضى ، وهو ما يتأكد مرة أخرى بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) (حضرموت) فى البيتين (٣ ، ٤) ، إلى جانب تصوير نسبة « اليماني » الذى طالما اعتدّ به مراراً .

(٢)

فإن شئنا التوقف عند البعد النفسى لدى الشاعر الأسير بدا لنا وقد تشبث بمكانته قائداً بين قومه حتى اكتشفنا دوره وشجاعته وفروسيته إلى جانب ارتباطه بأبناء طائفته من جنده وعشيرته وأصدقائه منذ استهلال القصيدة :

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيـسا فما لكما فى اللوم خير ولا ليـسا

ويبقى لديه مؤكداً فى البعد النفسى أنه بدا شديد التشبث بمقومات الحياة ، وكأنما قصد إلى رفض فكرة الموت بصرامة وتحايل ظاهرين ، فإن بدا له شيخ الموت ظاهراً فى عيون القوم أو فى حوارهم حوله نراه يحاول كسر حاجز الزمن عوداً إلى الماضى بحترّ الذكريات ، فهل إلى

عودتها من سبيل ١٢ على الأقل هي تعزية للنفس عن ألم التجربة ، أو هي إغفاءة مؤقتة كقيلة بأن تنسيه ما يدبر له من أمر الموت ، وما قد ينتظره من مواجهة قطعية للمصير ، فهو التحايل علي إبقاء الحياة إن أمكن ذلك ، وهو التشبث بصور الماضي من خلال ذكريات يردّها ، ربما أسهمت في التخفيف عنه نفسيا ، وربما أنقذته من مهانة الاستغراق الكامل في هول الخطب الذي أحاط به من كل جانب ، ومن تلك الرموز ما استوقفه من :

صحبة الرفاق / نحر المطايا / سبأ الزق / ضوء النار للأضياف / موقفه بين القيان
يصدع الرداء ... الخ .

وكأنما قصد من وراء ذلك الإبانة عن موقفه الاجتماعي بين أقرانه وضيوفه ، ثم بين ندمائه وجواريه في زحام مجالس الندامة بين عبث السكارى وعريدة المخمورين .

وتستبد به مشاهد الماضي من خلال هذه المستوى الفردي إلى مستوى آخر قبلى حين يستعيد ذكريات حياته القبلية من خلال ما تستحضره الذاكرة الصوتية لديه من « نشيد الرعاء المعزين المتاليا » على حد تصويره .

· وكأنما بلور وجدانه من خلال وجدان جماعته التي انفصل عنها حين أسره خصومه ، وبقى له منها أن يتوحد معها - فقط - عبر قياسات الماضي فحسب ، بما يدفعه إلى حزن وأسى غامر حين تلح على ذاكرته آلام لحظة الأسر ، وإن كان يتعزى بعدم فراره منه ، ولو أرادته لاستطاع ، ولكنه أبى ذلك ، فأنى له القرار وهو سيد القوم وقائدهم :

ولو شئت لنجتني من الخيل نهضةً ترى خلفها الحو الجياد تواليها

وتتوزع مواقف الشاعر الأسير بين ذكريات ماضيه وآلام واقعه ، فلا يجد أمامه من كل إلا ما يحزنه ويبكيه ، خاصة بعد أن وجد نفسه موطناً للسخرية ومجالاً لاستهزاء السجانة به :

وتضحك مني شيخة عبشمية كأن لم ترن قبلى أسيراً يمانياً

وكأن هذه السخرية كانت دافعا آخر وراء فخره الفردي والقبلى معاً ، وكأنما أراد أن يسجل لها وللقوم أبعاد مكانته ، إن كانوا يجهلونّها ، وكأنما راح يجد في البحث عن صيغة من صيغ التوازن الذاتى بين المصاب والضعف وبين قتل حالة القوة والسطوة ، تلك التي يستمدّها من أعماق ذلك الماضى بكل ذكرياته ، حيث يتحول الفخر هنا إلى باب من ابواب

عزاء النفس ، وعندها تتناقض المواقف حتى من واقع نظرتة للآخر على نحو ما تحكيه مراقفه من عالم المرأة موزعة بين زوجة الفارس :

وقد علمت عرسي مليكة أننسى أنا الليث معدواً على وعادياً
وبين صورة السجانة التي رأيناها تستوقفه ، وحتى بين جموع النساء من أهل الخيانة :
وظلّ نساءً الحى حولى ركسداً يراودن منى ما تريد نسائيسا

وعبر تضاد هذه الصور يتجلى تضاد عالم الشاعر صراعاً بين الماضى والحاضر ، مما يدفعه إلى قبول صيغة التفاوض مع القوم ، بدما من محاولته تبرته نفسه من تهمة لاصلة له بها :

أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحووا فإن أخاكم لم يكن من هوائيسا
إلى محاولة إغرائهم بفك أسره وقبول فدائه :
فإن تقتلونى تقتلوا بى سيدا وإن تطلقونى تحررونى بماليسا
إلى طلبه منهم أن يفكوا لسانه :
أقول وقد شدوا لسانى بنسعة أمعشر تيم أطلقوا من لسانيسا

مع مراعاة ما يعكسه مثل هذا الموقف من خوف القبائل من كلمة الهجاء حتى فى لحظة الموت ذاتها ، ألم يعرفوا أن جرح اللسان كجرح اليد « وأن « القول ينفذ لا تنفذ الإبر » كما صرح بعض القدماء فى سياق أشعارهم^(١) ، ولعل الأمر قد فرض نفسه حتى على البيئات النقدية إذا ما أخذنا بمقولة ابن رشيق من إباحة الفخر للشاعر الجاهل بنفسه دون سواء (ليس لأحد أن يطرى نفسه ويمدحها فى غير منافرة إلا أن يكون شاعراً فإن ذلك جائز له فى الشعر غير معيب عليه »^(٢) .

ومن هنا كان حرص الشاعر على ذكر مناقبه حتى فى حالة الأسر ، وبيان قدرته على التأسى والصبر والتجلىد ، ومواجهة لحظة الألم ، إلى جانب محاولة النجاة منها عبر ذكريات الوفاء الأسرى التى ربطته بقبيلته عبر ماضيه وحتى لحظة أسره .

(١) الأول شطر بيت لامرئ القيس ، والثاني شطر بيت للأخطل

(٢) العمدة ٢٥ / ١ .

(٣)

فإن شئنا تأمل خصوصية أداء الشاعر هنا بين شعراء عصره بدا لنا وكأننا استطاع أن يسمو بنفسه فوق الحدث المرير الذى عاشه ، فبدأ صادقاً فى أدائه عبر ماضيه وحاضره معاً ، إذ لم يمنعه إحساسه بقرب الموت من أن يصدق فى التعبير عن لحظة المواجهة فى تفاعلها مع لحظة التذكر فى آن واحد ، وكأن الذاكرة لديه تظل فاعلة عبر الاتجاهين : اتجاه المفاوض المرن حين يتحارب ويراوغ ، واتجاه الفارس البطل الذى لا يتوانى عن جمع معالم بطولته من خلال شريط الذكريات ، وبينهما يصر على طرح تناقضات عواطفه من خلال صيغ تعبيرية متوازنة تكشف عن أعماق حالته النفسية فى كل مما يكشف عن أمرين :

أولهما : طبيعة معاشته الحقيقية للحدث وصدوره عنه بهذا العمق من خلال صورته وتقاريره .

ثانيهما : ربط مقومات البناء الفنى للقصيدة بتلك الدفقة الانفعالية الدالة على دافعه النفسى فى هذه المنطقة المتاحة من مناطق الرثاء .

صحيح أن لقصيدة الرثاء موقعاً خاصاً على المستوى الانفعالى باعتبارها لحظة صدق متميزة إذا أخذنا بما جاء فى المرويات حين قيل لأعرابى : ما بال المرائى أجود أشعاركم ، قال لأنا نقول وأكبادنا تحترق^(١) .

ولكنها تبدو هنا أشد ما تكون صدقاً فهى لحظة لمراجعة تاريخ النفس ، وهى مقارنات بين ماض وحاضر تتلاقى بينهما العناصر الدرامية ، وتكشف من خلالها جوانب الصدق ، مما يجعل القصيدة وحدة فنية متكاملة لا تعرف التمزق ولا انفصام الأجزاء ولا تباعد الصور كما عهدنا فى غير هذا الموضوع ؛ ذلك أن القصيدة قد صدرت عن وحدة انفعالية ووحدة زمانية وأخرى مكانية ، فلم يشأ الشاعر تمزيقها بقدر ما قصد إلى تجميع وحداتها فبدت واضحة الفكرة ، متكاملة النسج ، موحدة البناء بما يشيع فيها من توحد نفسى ومباشرة ، إلى جانب الحضور الذهنى للماضى مع الحاضر فى توحد آخر بدا شديد التمايز والظهور .

وبذا تبدو الصور الكلية للنص أشد ارتباطاً بحالة الشاعر فى موقف الأسر ، مما قد

(١) البيان والتبيين ٢ / ٣٢٠ .

يدفع إلى استعانتته بمعجم الموت والقيـر أو ما يتعلـق بهما من بكاء ونحيب ، ولكنه أنف من توظيف هذا المعجم فأبى إلا أن يستمر فى معجم الفروسية ، وربما كان قاصداً من وراء ذلك إلى مقاومة فكرة الموت من أعماقه ، فأراد إزاحتها من معجمه اللفظى والتصويرى ، وربما قننى إزاحتها من عالمه إن استطاع ، فشغله فخـره بنفسه وغلب على منطقة ضمير المتكلم ، وكأنما أراد إثبات بقاء الذات المفردة شامخة حتى الرمق الأخير دون أن يتجاهل دورها الفاعل ، حتى وإن عاد قفزا إلى الماضى ، ثم تردى أمام آلام الحاضر ، ففى كل تظل الذات بارزة من خلال أداء لفظي مباشر يتسم بالوضوح والسهولة ، دونما قصد إلى إغراب أو وحشية أو تكثيف مفردات غامضة ، فهى الحقيقة ناصعة أمام عينى الشاعر بما لا يستوجب غموضا ولا إغراقا ، ولا حتى تعددا فى وحدات النص الفنية ، مما أضفى عل القصيدة ذلك التوحد العضوى والموضوعى بشكل متميز لا يحتاج إبانة ولا مزيد تعليق أو إطالة توقف.

(٢) رثاء الآخر (الخنساء)

(١)

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات ، مستوى الرؤية الكثيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبه التجربة وطبيعة معاناتها الإنسانية من جراء فقد أخويها ، ثم مستوى الألم والحزن الذي ترتب على السابق من ضخامة حجم الرُزء الذي حُق له أن يورثها بكاء لا ينتهى ، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع المراثية كمبرر للمستويين السابقين .

وعلى ما تحمله كلتا المقطوعتين من دلالات ضيق النفس الشعري ، وكآبة النفس البشرية ، ومحاولة رصد التجربة فى إطار خاص من تلك السرعة الفنية الواضحة ، تظل دالة على تكدُس هذا المعجم البكائي الذي تذيبه عنها الأبيات (٢ ، ٣ ، ٥) ففيها الرُزء بفقدان الفتية ووراثه ذلك البكاء اللامتناهي ، وسماع النائحات ، وفقدان الأخ ، والتصريح بمعاودة البكاء وقد مزج بالحنين الدائم إلى الفقيد بشكل لا يبشر بإمكانية السلو أو النسيان .

ومع انتشار معجم البكاء وأصوات النواح ، ومع العجز عن التسلى والعزاء لمجد التكرار المتعمد لتصوير ذلك البكاء مرة أخرى فى البيت الخامس ، حين تتعجب الشاعرة من أمر من يلومها على بكائها على أخ لو سبقته إلى الموت لاستراحت ، وكان هو نفسه فريسه أحد أنواع البكاء ، وأشدّها مرارة على نفوس البشر .

وتكاد الشاعرة تتوحد مع موضوع تجربتها من زاوية أخيها من ناحية ، ثم من زاوية الموت من ناحية أخرى ، وكأنها رأت الحياة وقد استحالت عَدَمًا ، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحد حتى مع ذلك العدم ، فكان الموت أفضل لها من أن تعيش بعد فقيدها :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته وكيف أرجي العيش ضلّ ضاليسا

ومع هذا التوحد الذي تتمناه الشاعرة ، تظل تردد تلك الأعلام القبليّة لعلها تجد بقية من عزاء من خلال بقايا شريط الذكريات أيضا ، فتذكر اتساع مكانة أخيها بين تلك الأعلام البارزة فى قيس ، وزيد ، وعامر ، وغسان (٦) ، وكأنها من خلال تلك الصيغ راحت تفاخر بالماضى ، ساعية إلى تأيين أخيها من خلاله ، فى مقابل ذلك الاستسلام المحتمى للموت ، والانهمام أمام قدرته مما يدخل ضمن النسيج العام لفن المراثية فى صورتها الإنسانية المطلقة .

وعلى هذا النهج تأتي تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخويها صخر ومعاوية ، وربما بدت أشد عنفا فى قصائدها التى جمعت بينهما فيها ، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبتين معا ، وعندها يتحول الحزن على الفقيده إلى فقيدين ، فتبدأ مقطوعتها الثانية بشكوى الدهر ، وكأنها تعتب عليه عتاب مرارة الرائي المنهزم ، على تلك اللغة التى عرفت عن أبى ذؤيب الهذلى إزاء قسوة الدهر والمنية معا ، خاصة إذا اتحدنا على الإنسان الضعيف فأفقداه مابقى من حوله :

أمن المَنُونُ ورَبَّيْها تتوجَّعُ والدهر ليس بمُعْتَبٍ من يَجْزَعُ؟

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماما لأحزانها ، وترجمها فى صيغ بكانها وتصوير حجم مأساتها ، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير واردة ولا هى متخيلة أو متوقعة ، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الإدراك لعدم تلك الجدوى ، خضوعاً لحيرتها وصدورا عن تمزقها وانهارها ، فهل بقى لها من شئ تستطيع التسلى به ، وهو ماراحت تردده فى البيتين (٢ ، ٥) ، وبعدها راحت تلح فى خطابها للفقيده ، لتنتقى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء ، وأسى ، وميت ، وقبر ، وثاو غير بيت واحد .

ثم تتبع هذا كله بما نرمى إليه من التخفف من تلك الأحزان ، أو محاولة التعزى عن فقيدها بصيغ دعائية ، كأنما قصدت إلى تكررها أربع مرات فى الأبيات (٣ ، ٤ ، ٦) ، دون أن تنسى مزج الدعاء بتأبين المراثيين فى تصوير طيب عهدهما ، وماكان لهما من طيب الفعال والجود والشجاعة ، وكأنها تبرر بذلك لاستمرارية بكانها عليهما الدهر كله ، وهى استمرارية تصوورها متألمة ، خاصة حين تنقض ما عرضته من إدراك مؤكد لعدم جدوى البكاء ، وإن كانت تصر عليه ، إذ ربما كشف شيئا من حنينها (ماحنٌ والهُ) ، وهى استمرارية لن تعرف لها نهاية ، وإن بدت على يقين من أن بكاءها سيظل رأسيا رسو الجبال ، ثابتاً ثبات الأشياء والحقائق التى لا تعرف تحولا ، فهى - بدورها - لا تعرف مدخلا إلى طريق الخلاص ، بل لعلها لا تريد ذلك الخلاص أصلا ، لأنها إنما تتوحد أيضا مع تجربة الحزن التى يعكسها منطق هذا الرثاء ، فلا تكاد تحيد عنه ، ولا هى تتجنبه حتى تموت .

وعلى هذه الصورة راحت الخنساء تطوِّع معجمها الرثائى انطلاقا من أعماق أحزانها ، وازدحام نفسها بمشاهد الأسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لإيقاع الحدث ، فلم تشأ أن

تطيل ، على الرغم من قدوتها - فنيًا - على ذلك ، على نحو ما نجده من طوال الرثائيات فى ديوانها بما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتا ، على نحو ما جاء فى رائيته المشهورة ومطلعها :

قذى بعينك أم بالعين عسوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها السدار ؟
ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر ، أو تصوير التجربة فى ظلال قصيدة أو مقطوعة أمراً محيراً إزاء صدق الموقف ، وتدفق الانفعال فى مرثيات الشاعرة ، أو لدى غيرها من شعراء الرثاء بوجه عام .

(٢)

فإن شئنا تحديد نقاط التلاقى وطبيعة المشابه بين مرثية الخنساء لأخوتها وبين مرثية عبد يغوث لنفسه فى قصة أسرة تراءت لنا الأبعاد الزمانية جامعاً بين المواقف حين توزع بين ألم الواقع وذكريات الماضى ، وكأنه وسيلة للولوج إلى عمق التجربة ، وهو فى شكل آخر صورة من التغلب على الحاضر - مؤقتاً - من خلال عالم الذكرى ، وما أحسب هذه الرؤية إلا قاسماً مشتركاً بين شعراء الرثاء بعامه .

وربما ظلت صيغ التلاقى واردة فى مساق الشكل الفنى ، وإن اختلفت مستويات الإطالة ، مما يظل قادراً على اصطناع تشابه الإيقاع الصوتى بين الشاعر والشاعرة بدءاً من التكرار الصوتى الدال على الحزن والكاشف عن عمق واستمراريته مما يشيع بين أبيات النصين .

كما يبقى الوفاء والصدق رابطاً بين التجريبتين وإن توجهت الأولى إلى حديث محوره الذات والثانية إلى حديث حول الآخر ، ولكنه من خلال آلام الذات واجترار أحزانها ، مما يعمق تلك الأبعاد الذاتية ، ويؤكد منطق الصدق فى أى من صيغهما الباكية .

وتظل للخنساء خصوصية المرأة الرائية التى تعانى ويلات النفس ، وتقاسى الكابة تجاه الفقيد ، مما جعلها حائرة قلقة حتى فى أدائها اللفظى مؤزعا بين صوت الناحات وبين البحث عن عزاء النفس فى مقابل اليقين بفقد الأخ ، وبين تذكر ماضى الفقيد وبين إمكانية استمرارية العيش وتقبل الحياة ، وبين البكاء أملاً فى التعزى وتخفيف وقع المأساة ، وبين إدراكها انعدام قيمته أمام فداحة الخطب الذى ألم بها . ومن هنا كان منطق الجمع لديها بين

صيح الدعاء وحدة البكاء مكملًا لأطراف المواقف المقرونة بهذا الاضطراب الانفعالي .

ويكفى لخصوصية تجربة الخنساء تخصص ديوانها فى فن المراثية الذى تعهدته بالمسلك النسائى الدال على حزن صاحبه كلما رثت ، فهي آلام النفس المطوية على الحزن من قبل أخت طال بكاؤها بين نحيب وشق الجيوب ولطم الحدود ، مما تحولت عنه بشكل واضح مع خبير استشهاد أبنائها بعد ذلك فى الإسلام ، فهدأت نفساً ، وتقبلت الأخبار قبولاً حسناً داعية ربها أن يجمعها بهم فى مستقر رحمته .

وربما ظل مميّزاً لمراثى الخنساء انشغالها الدائم بالموت والقبر والبكاء ، بحكم عجزها عن السيطرة على مشاعرها ، وقد خلت دنياها من أخويها ، على عكس ما رأيناه عند عبد يغوث من امتداد جبل الأمل فى بقية حياة ، أو حتى من مقاومة فكرة الموت ذاتها انطلاقاً من عدم رغبته فى التنازل - تحت أى من الضغوط - عن فروسيته وبطولاته المطلقة .

وتتوج المشابهة من خلال الاستعانة باللغة التقريرية المباشرة على ما فيها من وضوح وسهولة ، على الرغم من جاهلية العصر ، وميل شعرائه إلى الغريب البدوى الذى خلت منه تلك المراثى بصورة واضحة .

وإذا كانت الوحدة الموضوعية والعضوية قد ظهرت فى قصيدة عبد يغوث فمن باب أولى أن تسيطر على مقطوعات الخنساء بعامية ، إذ التجربة لديها تمثل وحدة انفعالية غير قابلة للتجزئة ولا التضاد ، فالنفس الشعري مكثف كشافة كمية الحزن التى عاشتها ، فلم تتجاوز مساحتها فى صياغة أى من المقطوعتين ، وهو ما ينسحب - بدوره - على قصائدها الرثائية أيضاً ، كما يبقى ضمير المتكلم وقد شاع بين أبيات القصيدة والمقطوعتين كاشفاً عن إحساس الشاعرة بحجم مأساتها فبدا دليل الألم والحسرة ، مما أكسب القصائد غنائية حزينة قائمة التقى فيها إحساس الألم بعالم البطولة وكشف عن الانقسام على النفس انفعالياً بين الماضى والحاضر ، ولعله جاء - على مستوى الشكل - أساساً للجمع بين الياثيات فى سياق تلك البكائيات الرثائية على وجه التخصيص .

(٣) رثاثة النفس (مالك بن الرب)

(1)

وتأتى يائنة مالك بن الرب نموذجاً متميزاً فى إطار التعامل مع الذات على المستوى الرئائى ، حين تحس آلامها ، وتجتر أحزانها ، تستشعر غربتها البعيدة النائية التي تخشى فيها من اللاتناهية والعدم بعيداً عن أرضه ورفاقه ، فإذا بالشاعر يتألم نفسياً إزاء غربته ، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه ، وكأن تاريخ الصلعة قد سقط من حياته ، فلم يعد يركن لهذا النمط من الحياة ، ولا هو يدين له بصورة من ولاء ، وقد عاشه دهرأ كافياً لأن يظل متعلقاً به ، فإذا به ينصرف ببقايا فروسيته إلى عالم الجهاد ، ويدخل فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته ، ويعتزل للصوصية وقطع الطريق ، ويحسب جندياً غازياً ضمن كتائب الغزو التي قادها سعيد بن عثمان بن عفان والى معاوية على خراسان .

وإذا بمالك ينخطر نفسيا فى تلك الصفوف الفاتحة ، فلا تتزعزع فيها نفسه ، ولم يتردد ولم يبذل ندماً ، بل وقف موقفاً صلباً ، لم يحد عنه بدليل ما سجله له التاريخ من مشاركته مع سعيد غزو (الصغد) و (سمرقند) ، بل يخبرنا الطبرى^(١) بموقفه من سعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد ، وخشى أن يركن إلى الراحة ، أو يؤثر الصلح على الفتحة فغضب مالك من سياسته ، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة ، حيث راح يحرضه على ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مازلت بالصغد ترعد واقفا
وما كان في عثمان شيء علمته
من الجبن حتى خفت أن تنصرا
سوى نسله في رهطه حين أدهرا

فلم يعبأ به سعيد ، وظل يسالم الصغد ويساومهم ، فأعاد مالك توجيه اتهامه إليه بقلّة الفضل والخير ، لعله يحمسه ليحارب الصغد ويحتل بلادهم ، وراح يزيد من حماسه فيذكره بانتصاراته السابقة ، فى يوم (طاس) ، و(يوم النهر) ، وقد حضرهما مالك معه ، وانتصر مع القوم على أعدائهم ويومها قال :

يقول خير أمير كنت أتبعه
أم ليس يرجو إذا ما الخيل شَمَصها
لا تحسبنا نسيتا من تقادمه

أليس يرهبنى أم ليس يرجونى
وقع الأسنة عطفى حين يدعونى
يوما «بطاس» ويوم «النهر» ذا الطين

ويقال أن تحريضه هذا ترك أثره النفسى فى مسلك سعيد ، حتى هاجم الصغد ، وانتصر عليهم ، واقتحم مدينتهم ، وحقق النصر لجيشه .

وتظل هذه الرواية والشعر معها شاهدين على امتداد فروسية مالك التى لم تتزعزع فى نفسه ، إلى أن تعددت الروايات ، واختلفت الأخبار حول وفاته ، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض فى مرو بخراسان ، قبل رحيل سعيد ، وكان هذا مرض الموت ، ومنها ما ذهب إلى أنه مات لديغا فى طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس خفه فلدغته حية كانت مختبئة فى الحف فمات بسبب من لدغتها^(١) .

ومنها أيضا ما يصور موته بسبب مرض ألم به بعد تجاوزه مدينة مرو ، فاضطر سعيد أن يخلف عليه رجلين لتمريضه ، والقيام بأمره رجاء أن يُشفى ، فيلحقاه بالركب ، لكن الأجل وافاه فدفناه هناك^(٢) ومن هذه الأخبار أيضا ما يحكى أنه مات شهيدا فى إحدى معاركه فى صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة^(٣) .

وأيا كانت صورة موته فقد أقدم الرجل على رثاء نفسه بعيدا عن وطنه ، وكأنه أحس أنه سيموت غريبا لا محالة ، فراح يعرض موقفه النفسى على هذه الدرجة من التكامل ، ابتداء من تصوير شوقه وحنينه إلى ذويه ووطنه ، وعرض سبب فراقه لهم ، ليقف عند مشاهد الذكر والبكاء ، ومعاناة الواقع الأليم فى صيغ من المناجاة الحزينة ، وبين هذه اللوحات يفسح لنفسه مجالا لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها ، والاعتزاز بمكانتها عوداً إلى ماضى الذكريات ، ولكن الصور - فى مجملها - تكاد تذهب فى تصوير أسفه على موته فى غربته ، إذ لم يجد مجالا للتعزى إلا بالفرار المؤقت إلى عالم تلك الذكريات من ناحية ، وما صنعه من صيغ شعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه وذويه من ناحية أخرى .

وهو يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين بدايةً كما كان يعيشها ويعانى مرارتها ، ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمة (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه ، فراح يكررها ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة ، وإلى جانب الغضا لا نكاد نرى لديه تركيزاً فى هذه الأبيات إلا على تكرار لغة التمنى أيضا (ليت شعرى ، ليت الغضا ، وليت الغضا ، لو دنا الغضا)
(١) الطبرى ١٧١/٦ . (٢) الأغاني ٢٩٧/٢٢ .

وكأنه يستنفد وسائل ذلك التمنى على اختلاف صورها ، ومعها تزداد لغة الحنين عمقا من خلال هذا الربط بين الغضا والإبل ، ثم الغضا والركب ، والغضا وليالى الرحيل ، ثم أهل الغضا ، وأمنية المزار ، وأمل اللقاء ، وكأنه يحاول جاهدا أن يبحث عن وسيلة يتعزى بها ، لعله يتجاوز تلك الذكريات فيستعين ببدائه للرقيق ، ربما يخفف عنه شيئا من محنته ، فيطلب منه مسامرتة أيضاً ، حول الغضا وأهله ، إذ أيقن أنه لا عودة إليه ، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية الى يتمناها ، ويبقى له أن يصورها ، ثم ينصرف من أغلى ممتلكاته ، من الغضا وعلاقاته ، إلى موقف يبدو أكثر اعتزازاً به ، يعكسه ذلك التحول الجوهري في حياته من عالم الصعلوك إلى عالم المجاهد الإسلامى الذى لاتراه إلا غازيا وفاتحا مناضلا ، وكأنه يوظف البيت الخامس فاصلا بين عهدَيْن ، بما يرمى إليه من مفارقات تبدو غاية فى الطرافة ، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة ، إذ يستمر فى حوارهِ حول الأرض ، ولكنه ينأى به قليلا عن منطق الحنين والحب والوفاء ، إنها هناك أرض يبغضها بغضه لأهلها ، ولا يحمل لها فى نفسه نظيرا لما عرضه فى الأبيات الأولى على الإطلاق ، بل يراها أرضا للأعداى ، وهو ما يكفى لتصوير بغضه لها ولمن فوقها من البشر ، فقد أصبح فيها غازيا بعد أن كان عنها بعيدا نائبا ، وقتئذ كان فى مأمن من إمكانية لحاق الموت به فى خضم تلك الغربة النائية .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فرارا ، فيسارع إلى العودة إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه ، وكأنه لا يستطيع أن يعيش دون تلك الذكريات ، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التي تترجم مستوى الألم لديه ، هى زفرة انتزعته من واقعه المرير إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته ، وقد أدركت خطر رحلته ، وطولها ، إذ راحت تتعلق به خوفا علي مصيرها من اليُتم المنتظر ، عندئذ يعود إلى ذكر خراسان التي يزداد لها بغضا ، وقد كان بالفعل بنأى عنها ، وهي تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة صراع نفسى خطير ، إذ يردد ذكرها بما يجلى ذلك البغض الذى ذكره قبل ذلك حين كنى عنها بأرض الأعداى ، ولكنها الآن تمثل خطرا عليه ، ففيها سيكون موته ، ومنها سيكون الفراق الأبدى له عن ابنته وبقية أهله .

وكأنى به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية على هذا النحو ، إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه ، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستغني عن

كل شئ فى سبيل تأكيد توبته التى تمثلت فى سياق هذا النمط من الجهاد المقدس ، ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه من بواعث الحنين والألم ، وتزداد لديه الحيرة ويشتد القلق أمام رصيد ذوى القربى ممن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته ، حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩ - ١٤) .

وتمتد أحاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦ - ١١) ليعود إلى تسجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشده إلى أدواته القتالية بعنف ، حتى كاد يتوحد معها بين سيف ورمح وفرس (١٥٤ - ١٧) ، وهو توحد قديم ربما سبقه إليه فرسان الجاهلية ، وربما ورد واضحاً لدى صعاليكها ، ليرصد الشاعر امتداده عبر حركة الجهاد ، ولكن بشكل مختلف ومتميز ، وكأنه يلح على استكمال عناصر لوحة الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن ، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق ، أو ما ظل منها مرتبطاً بأدوات القتال ، ليأتى كل هذا مجسداً أمام إحساسه بلحظة الموت التى يرتقبها ، وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة ، وبين جثة الميت ، ومشهد القبر فى قفر من الأرض ، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨ ، ١٩) ، وعندها يستطرد فى اجترار رموز المواطنة ، فيسجل منها ما يبغضه ، فإذا المنية تأتية عند (مرو) وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور الماضى ، وتتقلص لديه مشاهد البطولة ، ليبدو أمامها هزلاً ضعيفاً يستعين بالرفاق ، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال ، ولكنه يحشهم على أن يرفعوه ، لعله يرى شيئاً من بقايا حلمه ، بل لعله يرى قرينة من قرائن وطنه جسدها فى نجم « سهيل » الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن ، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفسية مؤكدة هنا ، بل تبدو الدلالة خاصة لأنها وليدة موقف خاص ، أساسه تداخل انفعالات القلق والاضطراب والحيرة ، والإشفاق على النفس ، وشدة الحنين إلى الأهل ، والاستسلام التام للقضاء ، والخضوع للرفاق ، وهى مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يصورها الشاعر ، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه ، أو لعله يحطم جانباً من حاجزه عوداً إلى الأمنيات وحديث الذكريات ، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيه يوم أن كان غازياً شرساً يجيد الكر ولا يعرف الفرار ، فإذا ما أدبرت الخيل وفرسانها كان مقدماً فى ميادين قتاله ، ينجد من يستغيث به ، وكان يجمع فى عالم فروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره ، إذ عرف بكرمه ، ونزاهة لسانه وعفة نفسه ، وصبره فى القتال ، وبروز مكانته بين قومه فى كل المواقف ، وهو ما وجده من متعة الفارس

فى ملاقاء خصومه والنيل منهم ، ومواجهة الضربات وتوجيهها ، وتصوير الصعناات التى رما نالت من جسده ، ولكنها ظلت عاجرة عن النيل من نفسه فى أى من المواقف القتالية الدامية .

وتتبلور لديه مقومات هذه اللوحة فى إطار الذكريات الحربية وغير الحربية فى حوالى خمسة أبيات (٢٧ - ٣١) ، بعدها يستطرد ثانية عوداً إلى الرفيقين ، يستعين بهما على عسير أمره ، إذ يطلب منهما أن ينعياه إلى أهله ، وأن يترصدا الأهل فى أشد أماكن الزحام لديهم (بشر الشبيك) لينقلا إليهم خبر الفقد الذى أحاط به ثم أصابه ، وعندئذ يستشير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه ، وهو يتصور نقل هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه ، وتزداد لديه هو نفسه حدة ذلك الإشفاق على الذات ، حين يتحول إلى جثة فى قفر من الأرض ، حيث لا حياة ولا رفاق ، إلا رياح تملأ الأجواء صحبا وغبارا ، وتزيد قبره طمسا واختفاءً مع توالى الأيام ومرور الليالى ، وهو يطلب إليهما ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءا من وحش الصحراء الذى كان له رفيقا منذ صعلكته ، وانتهاء بريات الخدور من النساء ، لعلهن ينتجن عليه ، ويزداد بكاؤهن من جراء فراقه ، ولا ينسى أن يعزي نفسه بأن يترك لأهله ميراثا يكفى لأن يذكره بخير - على الأقل - فهم لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه ، ولا تجاهل ميراث بطولاته أو نسيان ذكرياتهم معه .

ولديه يزداد هذا العزاء فى أن يجد من بعده أهلا له يكونه ويرثونه ، بعد أن سجل حسرته مرارا إزاء مواجهة لحظة الموت حين تأتبه بعيدا عنهم ، فهناك مظنة ألا يجد له باكيا إلا سيفه ورمحه . وهنا يعتمد على تصوير مفارقات نفسية عنيفة تبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة المنية ، وفى إبلاغ الخبر بعد وفاته ، لتزداد عليه الرحمات وتلهج الألسنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساساً فنيا فى بنية هذه القصيدة يعود الشاعر إلى حديث آخر محوره الموت ، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥ - ٣٨) ، فقد ترك للأهل ميراثا يصيبونه من بعده ، وهم يصطرون مع أنفسهم ، ولو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبدا فراقه الذى أزحق نفسه كلما ضاقت به صدورهم ، ولم يبق لهم إلا جل ماله الذى جمعه من صعلكته أو من جهاده فى سلك الفاتحين .

وعندئذ تشتد لهفته ، وتزداد حسرته إزاء ما ينتظره فى هذا الغد القاتم وهو يدفن ، فلا تكاد تبين له بين الرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الغدر ، أو الرغبة الجارفة فى الانصراف من القبور إلى الدنيا ، إنها الرغبة فى البقاء بعيدا عن وحشة القبر التى عليه أن يواجهها فريدا وحيدا ، وهى وحشة يتقمص فيه الشاعر شخصية الميت . وهو لا يريد أن يتجاوزها إلا بمقدار ، فيستطرد مرة أخرى فى تصوير جديد لمشاهد الذكريات (٣٩-٤٣) ، وتتسع مجالات الذكريات لديه وتتناثر بين مشاهد : الرعى ، أسماء المواضع فى بادية بلاده ، أناس من قومه وأهله ، نساء من قبيلته ، الإبل الصلبة سريعة العدو ، ورائحة الأقحوان ، والخزامى ، جماعات الركبان وهى تجوب الصحراء ، وهى ذكريات تبدو عامة حين تتعلق بالوطن والطبيعة ، وأساليب العيش ، ووسائل المتعة فى هذا الوطن ، وهو ما يضيّق دائرته وحدوده حين تشده دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤-٤٦) فيذكر أمه ، ويصور كيف سيكون بكائها عليه ، ويتصور مدى حسرتها على فقده بعيداً عنها ، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له ، وكأنه يُضمّن الموقف رسالة يبعث بها إلى أمه بخاصة ، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هذا الغزو ولقائه للموت ، وكأنه يريد أن يزيد من همومها ، واستشارة شديد حزنها بزيارة قبره ، وقد لُقِّى التراب من كل جانب ، وأصبح جسده رهينا لظلمة ذلك القبر ، عاجزاً عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا وعالم الأحياء .

وهى رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها ، ثم تمتد إلى قومه جميعا ، حيث كاد يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدي إلى غير رجعة ، بما يحمله من علامات الحزن وصور البكاء المتوقع ، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بنى مالك والريب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامى (٤٨ - ٥٥) ، وهو نبأ يغلفه ثانية أو ثالثة أو رابعة بذلك الحنين إلى مقومات الوطن فى لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستفلق ، وبكاء يتردد إلى غير نهاية ، وهو بكاء تزداد خصوصيته حين يرتفع بأقرب الناس إليه من نساء أسرته ، من أمه وخالته ، وبناته ، وزوجته ، ولكنه يجد بقايا عزاء فى ثنائه على كل هؤلاء ، إلى جانب ثنائه على وطنه الذى لم يعرف له فى نفسه بغضا ، ولا فى صدره ضيقا فى أى من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة فى القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصعلكة ، أو ما يغلب عليها من الطابع القصصى المتقطع ، مما يتبلور فى موقف الشاعر كبطل جبار شرس ، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت ، وهو أيضا ذلك البطل الباكي

الحزين حين يرثى نفسه أو يحن إلى أهله ، ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق ، أو من أدواته القتالية ، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله ويشاركونه أحزانه مع القوم ، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقا استعانت به بتحريك الحدث من خلالهم ، وهو تحريك يبدو غاية في الخصوصية حين يظل محكوما بمنطق الاستطراد والتوزع بين مشاهد الماضي والحاضر ، أو بين الواقعيّين المادى والنفسى ، أو بين القرب إليه والبعد عنه ، - وهذه قليلة - تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدحمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق ، أو الأهل ، خضوعا منه للواقع أو للأمنية ، وهو حوار يتكرر بين حين وآخر ، فلعله يخفف عنه شيئا من آلام نفسه المكثومة .

(٢)

وحتى لا يطول الحوار فى غير معترك دعنا نتصور الشاعر وقد أعدّ هذه القصيدة قبل أى من ظواهر الموت الحقيقية ، خاصة أن معالم الصنعة الفنية المتأنية تبدو واضحة فيها إلى جانب الإطالة ، مما ينأى بها عن طبيعة الارتجال ومنطقة البديهة والسرعة الفنية ، إذ ربما نظمها الشاعر فى زحام أحاسيسه بالغربة والحنين إلى وطنه ، أو ترقب الموت المتوقع فى أرض نائية ، ولذا فهو يلج بقصيدته ضمن باب شديد الخصوصية بين أبواب الرثاء ، ويبدأ العرض الفنى لدى الشاعر من تدفق حنينه إلى الأرض والوطن والتشبث بالماضى ، والوفاء بالعهد من خلال ما رددّه حول الغضا والرمل والقلاص والحدا والظباء وسهيل (كما مر بنا) .

ثم يستمر العرض من خلال تعميق الإحساس بالماضى ، ومحاولة النفاذ إليه باجترار ذكرياته من منطلق الوفاء الأسرى ، ذلك الذى عكسته عاطفتا البنية والأبوة ، وهو ما يلتقى مع الوفاء الحربى للفارس حين يتوحد مع أدوات قتاله فى ميدان الحرب :

فإن أنج من بابى خراسان لا أعد إليها وإن منيتموني الأمانيا

وتتأجج عاطفة الشاعر وتتلور انفعالاته فى سياق زوايا محددة يستطرد بينها ويدور حولها عبر القصيدة ، فهو لا يخفى حنينه الجارف إلى أهله ، بل تتضخم لديه رموز المواطنة وقد راحت تسيطر على وجدانه وتستحوذ على ضميره ، فإذا به يكرر الإلحاح على إظهار عاطفة الحنين بشكل عام ومطلق ، وكأنه يحكى من خلاله قصة تواصله الطبيعى مع أهله ورفاق ماضيه فى عالم الصعلكة ، وهو ما يصرح به مراراً من خلال حتمية ذلك التواصل :

دعانى الهوى من أهل ودى وصحبتى بذى الطيسين فالتفت ورائيا

أجبت الهوى لما دعانى بفسرة تقنعتُ منها - أن ألام - ردائيا

وربما استوفقه حنين الأبوة بشكل خاص سواء منه ما عرضه من موقف والديه خوفا عليه وإشفاقاً ، أو موقف الأبوة من جانبه هو شخصياً ، وأمر ابنته التى راحت تبكى قرناً خوفاً من مغبة سفره ، وما تتوقعه من طول البين الذى سيفصل بينه وبينها ، وكذا ما كان من عاطفة الزوجة التى راح يصورها فى إطار مجمل تلك العواطف .

ولا يكاد سبيل الحنين يتوقف إلا من خلال توقفه عند ذكريات الماضى ، والاستغراق فى تصوير فروسيته وقوته من خلاله ، وعندئذ نجده ينتقى من ألفاظه وصوره ما يتسق مع جلال ذلك الماضى ، ويحكى عظمته وبروى قصة مجده ، وفى كل من هذه الاتجاهات نجده موحداً العاطفة غير متناقض ولا منقسم على نفسه ، وإن تباينت صيغ حياته بين صعلوك ومجاهد ، ولكنه يظل مشدوداً إلى كل مواد الحنين التى تشده إلى ذلك الماضى بذلك العمق وتلك الضرورة النفسية .

فإن شئنا الانتقال معه من محاور عاطفته إلى محاور إبداعه تراءت لنا صورة الجزئية كاشفة عن شغف خاص بها ، خاصة من المنظور الاستعارى الذى باع من خلاله ضلالتة واشترى هداه ، أو تذكره من يبكى عليه فما وجد سوى سيفه ورمحه وجواده ، وهى صور ترد على وجه السرعة فى زحام الخط الانتعالي الموحد الذى يصدر عنه ويتعلق به ، وكأنها ترتبط - فى نهاية المطاف - بذلك النسيج التصويرى العام الذى مثلته اللوحات الفنية الكبرى حين راحت تستوعب حالاته النفسية المعزقة ، خاصة منها مشهد الوداع وما أفاض فيه من تفاصيل دقيقة بين مشهد أبويه ، إلى مشهد تشاؤمه من الأطباء السانحات ، إلى موقف ابنته وزوجته ... إلخ ، وهو ما يمتد لديه - تصويراً أيضاً - عبر لوحة رثاء النفس ومشهد حفر القبر ، وردود الفعل لديه من واقع عالم الذكرى من الحنين إلى سهيل كرمز آخر من رموز تلك المواطنة الملحة على ذاكرته .

كما لا يخفى حرص الشاعر على أدائه الفنى المتميز حتى على المستوى الشكلى من انتقائه لبحر الطويل ، وإشاره كثافة حركاته وسكناته بما يتناغم مع قلقه واضطرابه ، وهو ما يتأكد من عمده إلى تكرار صوته مقصود أو غير مقصود ، ولكنه يظل متجانساً بشكل مؤكد مع حالته الشعورية ، خاصة بين الغضا والرمل والأهل والأصدقاء ، وكأنما اقترب مالك

- بذلك - من موضوع معارضته ، كما اقترب - نفسيا وفنيا - من صاحبها ، فكانت تجربتا هما متمائلتين من حيث الموقف وطبيعة الأداء ، وكان كلاهما صادراً عن قسمة نفسية موزعة بين الماضى واستعادة الذكريات ، وبين آلام الحاضر والتحسر على واقع النفس إذا ما قورن بإشراقة ماضيها ، كما كان كلاهما كاشفاً عن تمثله لمعاناة الذات فى حالة اغترابها عبر بلاد نائية وسط زحام أعدائه ، مما يطرح مشهداً من اغترابه الزمانى والمكانى والاجتماعى والنفسى فى آن واحد ، إلى جانب قائل الحس الفردى والحس الجماعى لديه ، خاصة حين يشغله الفخر بالنفس والحديث عن بطولاتها ، أو الحنين إلى الوطن ، أو الحديث عن معالمة وذكرياته من خلاله .

وإلى جانب التماثل المطروح عبر الوزن والقافية بينه وبين عبد يغوث ، نجد كلا الشاعرين يعكس توحده النفسى من واقع الوحدة الموضوعية والعضوية ووحدة الجو النفسى الذى صدر عنه ، فترابطت من خلاله المشاعر ، وتنامى الموقف النفسى فى سياق وحدة بناء النص ، وتمركزت البؤرة الشعرية التى دار حولها فى إطار متجانس أيضاً ، استوعب البعد الانفعالى الذى تطور من داخله بحكم وحدة التجربة التى لم تدفع أيّاً منهما إلى الاستعانة بأى من المقدمات التقليدية بقدر ما أثره من اقتحام موضوعه بشكل تلقائى مباشر ، وحتى فى عالم حسه الغيبى لم يشأ أى منهما أن يتوقف عند فكرة الموت طويلاً ، ولا بشكل مفصل ، ربما لإيثاره الانشغال بالحياة أو البحث عن عزاء النفس عبر ذكريات الماضى ، وربما من قبيل الأمل فى إمكانية النجاة ، أو استمرار الالتصاق بالحياة على سبيل الرجاء ، وربما من قبيل الرغبة فى محاصرة الموت ذاته بموجب ما ازدحم به عالم الأحياء ، حتى وإن ورد على سبيل الذكرى ، مجرد الذكرى فحسب .

(٣)

ومع الإيقاع القصصى يظل الصدق الانفعالى شديد الوضوح لدى الشاعر ، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمكن أن تتوارى خلف ترتيب الأحداث ، أو من وراء توزيع لغة الحوار ، بل غلب عليه الأداء من واقع تلك الصورة التلقائية غير المنضبطة ، وكأنها جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق الشاعر وسقم الوجدان ؛ فمرة مع الرفاق ، وأخرى مع أدوات القتال ، وثالثة مع الأهل ونساء القوم ، ورابعة يعيد فيها الكرة مع الرفاق ، وهكذا مع بقية صور حيرته وتمزقه .

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصورة الكلية التى رسمها الشاعر لنفسه ، ولأهله ، وجهاده ورفاقه ، وحزنه ، وحنينه ، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تنبر عن الواقع الحزين كما يعيشه ، وتزدحم عليه فيه أحزانه ، بقدر ما تنبئ به ، وتكشفه من جوهره وحقيقته .

وهى صورة تبدو - فى مجملها - دالة على صدقه ، وتتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العَلَمية) التى تزدحم بها الأبيات أيضاً ، سواء منها ما ذكره من أماكن يحن إليها ، أو حتى ييغضها ، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والرفاق ، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص متميز تميز كل صورة جزئية على حدة .

وخروجاً من إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التى تربطها بتجربة عبد يغوث ، وأسلوبه فى التعبير عنها وتصويرها يمكن أن نتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا اللقاء من خلال :

(١) خطاب الرفيق أو الرفيقتين حيث يتردد جانب من هذا التشابه ، وإن تباينت الصيغة عند مالك ، حيث تنتهى دلالتها إلى مراسلات يريدّها من خلال الرفاق ، وإذن فهو لا ييغض أولئك الرفاق ، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الذى تحتم عليه مواجهته ، وهو ما يأتى مضاداً لصورة الرفيقتين عند عبد يغوث حين يطلب من صاحبه أن يكفأ عن ملامه (١ ، ٢) ، وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة بصحبه ذلك الافتراق فى طبيعتها ، وكذا فى أسلوب توجيهها لدى كل من الشاعرتين .

(٢) وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير ، وفى تسجيله مشاهد حنينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكياً (٣ ، ٤) ، وهى صورة تزدحم بها أيضاً قصيدة مالك ، حتى لتبدو محور الاستطراد عنده ، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية شديدة العمق لديه يتمنى أن تصل إلى الآخرين وتفلق أكبادهم على حد تصويره .

(٣) وفى تصويره لأسريه وكيف ضاق بهم وتحاور معهم كمفاوض سياسى ، يكشف سوء موقفه تجاههم ، وكذا كان موقفهم منه ، حيث يعرض عبد يغوث مشهداً أليماً من مشاهد سقوط البطل وانحدار هيئته فى أيدي خصومه (٨ - ١٠) ، وعندها يوزع الشاعر مشاعره إزاء قومه بين السخط عليهم لانصرافهم عنه ، وبين المن عليهم لما كان من دوره فى .

دفاعه الدائب عنهم ، وذوده عن حماهم ، إذ يأتى شبيهه هذا الموقف فى أسر مالك مجازاً ، فى غربته التى لا يستطيع الانفلات منها ، ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض خراسان التى نأت به عن أرض وطنه ، ولذا تجلّت له مرة أخرى فى صورة أرض الأعادى ، وغيرها فى أرض المنية التى تنتظره ، وفى ثلاثة يذكّر بغضه لها صراحة ، فمنطق الأرض هنا يبدو مكرراً بين الشاعرين مع اختلاف مؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله ، وإن كانت نقطة الالتقاء تظل بارزة فى أن كليهما يبغض الأرض التى سيموت عليها ، ويكره أهلها ، فى موازاة حنينه إلى أرض وطنه ، وأهله وذويه .

(٤) وتظل لوحة المواطنه قرينة على التشابه بين تجربتيّ الشاعرين من منطقة الشوق والحنين على نحو ما أدرجه عبد يغوث ضمن صوره (١١-١٣) ، وما استطرد فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يحسن هنا عدم الإشارة إليها بسبب من كثرتها وازدحام القصيدة بها .

وهى لوحة تكتمل مع حديث « الأنا » الذى يتردد لدى الشاعرين من خلال إيقاع فردى متميز ، فالشاعر يفخر بنفسه ، ويصور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة متعمدة للماضى ، ورغبة حميمة فى تجاوز كآبة حاضره ، وهو ما يرصده عبد يغوث (١٤-١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه ، وهو ما كثر تردده أيضاً لدى مالك ، فكلما حزّبه موقف الحزن خشى الاستسلام والخنوع ، فراح يختلس النظر محاولاً كسر حاجز الزمن عوداً إلى ذلك الماضى ، والفخر بالأنا خلصة ، وهى محاولة تتعدد صورها ، وتظل بينهما قاسماً مشتركاً وكأنها إحدى وسائل الشاعر للخلاص من الأزمة ، وإن كان خلاصاً يحكم عليه بالفشل إلا فى بقية عزاء النفس التى قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

(٥) ثم تأتى لحظة التأمل التى يغلب عليها الحسرة على النفس ، وهى ما قصد عبد يغوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩، ٢٠) ، ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك الحسرة إنما يدخلان ضمن دائرة الاستطراد لدى مالك ، بما يشف عنه هذا الاستطراد من صدق مع الذات من ناحية ، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى ، ثم عن تداخل المشاعر وتعمدها إلى مدى بعيد من جانب ثالث .

فإذا تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوي الجزئي أمكن أن نتلمس مناطق أخرى لالتقاء الشعارين ، منذ اتفاقهما فى الغرض العام ودافع النظم ، وموضوع القصيدة ، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما ، فعلى المستوى الجغرافى ظهرت أرض بعيدة - جغرافياً ونفسياً - هى أرض أعداء الشاعر ، سواء أكان أسيراً فيها على الحقيقة ، أو بدا أسيراً على المجاز ، فكلاهما ينتظر نحيبه بين لحظة وأخرى ، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما أساساً عبر ذلك الصعيد النفسى المتشابه .

ثم يمتد التشابه إلى مستوي الشكل الخارجى ممثلاً - كما كررنا - فى اتفاق الأوزان والقوافى ، وحرف الروى ، وحتى حركته ، والتى ربما ظلت كاشفة عن جوهر علاقة نفسية دالة منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية ، وظهور كآبة «الأنا» فى قمة حزنها ، فهى نعمة التمزق بين ماضٍ وحاضر ، والقلق إزاء الأخطار التى تحيط بها من كل جانب ، فإذا بهذه الأصوات تنبعث جلية من واقع كل ضمير يعود على الشاعر نفسه ، وهو ما قصد إلى إلحاقه بألف الإطلاق زيادة فى الدلالة امتداداً لحزنه ، وتصويراً للانتهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكئيبة .

ثم يأتى هذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى كل من الشعارين ، وإن اختلفت درجة الإطالة أو القصر ، فهذا أو ذاك يظل ملكاً للشاعر ، ولتجربته ، ويبدو أن حس المعارضة ، أو تبادل التأثير والتأثر لم يكن ليقود أبداً إلى مطلق ذلك التشابه ، ولا يجب أن يقود إليه ، أو حتى التقارب فى عدد أبيات القصيدة ، ولكن توزيع الصور يظل شاهداً على ذلك ، إلى جانب طبيعة المشاهد المرسومة ، وما تحمله من دلالات نفسية عميقة يبدو تشابهها مؤشراً أكيداً من مؤشرات تشابه مصادر التجارب وطبائعها لدى الشعارين ، وأظن أن هذا يتأكد برجوعنا إلى مواضع التشابه الجزئى المتناثر على النحو الذى عرضنا له تفصيلاً من قبل .

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء لنا أن نتصور أن ثمة فروقا ترد عبر أساليب الصياغة الجمالية ، وهى فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها كشفاً لعنصرى التراث والمعاصرة ، ومحاولة المزاجية بين الاتباع والإبداع فى صيغة هادئة يقتنع بها الشاعر ، لأنه يجمع مثلثاً واضحاً فى قصيدته قوامه مصدر تلك المادة التى تأثر بها ، وأساليب الصياغة التى راح يبدع

من خلالها ، وبين الأمرين أمور أخرى متشابهة تكشفها طبيعة الحياة التي يعيشها عصره ، ويخوضها هو نفسه ضمن سياق فكري ومستوى معرفي محدد ، لا بد له أن ينعكس في مواطن الإبداع عنده ، وهو ما يبدو واضحا بين الروح الجاهلية البحتة كما صدر عنها عبد يغوث على مستوى المعجم اللفظي والتصويري ، وبين ما بدا أشد وضوحا عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة البادية حتى في عصر بني أمية ، فكأنه صدر عن بيئة مسالمة غاية في التبدي ، فهي تلك البيئة التي أنجبت ، وسجل إليها حنينه ، في مقابل البيئة الأخرى التي كانت مجالا لغزوه وحربه ، واستمرار جهاده ، وهي أرض فارس البعيدة التي لم يجد فيها مجالا إلا لرتاء لنفسه ، وبكاء ماضيه وتصوير معاناة حاضره فحسب .

(٤) المراثية الجماعية (الشريف الرضى)

وهى إحدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء الحبيج ، حيث فرض عليه معاشه تجربة
الفقد وحرمان الذات وضياح الأمل على النحو الذى عاشه الأسير والرائية والمجاهد جميعا ،
فهو - أى الشريف - يصور فى موقفه حواراً مع الحبيج ، أو من خلالهم ، لمجرد الأمل فى
استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة ، وليكشف جوانب من آلامه ، وحزنه بسبب من
عجزه عن معاودة زيارتها ، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عن الرحيل إلى مكة
خوفاً من بطش القرامطة وكأنه لم يجد أمامه إلا أن يذوب لهفة وشوقاً يشبهان تلهف الأسير
المغترب إلى وطنه ، والرائية الحزينة إلى أخوتها المفقودين ، والمجاهد النائي إلى أهله وماله
وحماه وذوى قرياه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة
للقصائد السابقة ، وإن شئت فقل أن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابه ، أو
لنقل إن حس اليائية بدا شديد القرب من هذ الأنماط من التجارب الحزينة المتميزة ، حيث
يلتقى حولها شعراء تلك اليائيات جميعا ، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع
قصيدته :

أقولُ لركبٍ رائحينَ : لعلكم ————— تحلون من بعدى العقيق اليمانيَا

وكأنه يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرُّحل ، بل يكاد يرثى نفسه إزاء
ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب ، ولذا ينتقل من صيغة الرجاء التى استهل بها
حديثه إلى صيغ من الأمر التى يزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى ونجداً وكثبان اللوى والمطالِيَا
ومروا على أبيات حى أبرامَة فقولوا : لديغٌ يبتغى اليوم راقبَا

وهنا تكون بداية اللقاء الفورى بينه وبين شعراء اليائيات من أصحاب تجارب الحنين
والم الغربة ، فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين متفاعلة مع ذلك البكاء ، إذ يردد
لهفته إلى ذلك العقيق اليمانى ، ونجد ، وكثبان اللوى ، والمطالى ، ورامة ، ثم يكرر تصوير
جوانب أخرى لتلك اللفهة - استطراداً - على نجد خاصة حين يقرنها بذكرياته الموزعة بين
الحجاز وبين الشمال ، وكأنه لا يريد بقاءً فى العراق ، حيث لا يجد دواءه الذى يبحث عنه إلا

فى الأرض المقدسة ، ولذا يستمر فى ترديده لجغرافية الأماكن التى يحن إليها بين الكتبان ، والحمى والشعب (٦) ، والجبل (١٠) ، والوادي (١٥) ، والتشيز (١٥) ، وأبيات الحمى (٣) ، وكأنه يعكس بذلك حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التى كاد يتوحد معها ، ليصبح قطعة منها ، فهو يعيش ، إذن - غربة نفسية ، تعكس حجم معاناته ، ولذلك راح يعيد تصوير حنينه فى مشهد آخر ، نراه مكررا من قبل عند عبد يغوث ، ومالك ، فى ذكر الأهل والجيران ممن يستريح لهم ، ويحس الغربة فى نأيهم عنه ، وكأنه يبدو عليهم عاتباً ، ولهم لانماً ، خاصة حين يخاطبهم فى لهفة المشتاق اللاتم معا :

وقولوا لجيرانِ على الخيف من منى تراكم من استبدلتم بجوارى
ومن حلّ ذاك الشعب بعدى وأرشقست لوحظه تلك الظباء الجوازى
ومن ورد الماء الذى كنست واردا به ورعى الروض الذى كنت راعيا

ليبلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات القلقة الحائرة ، وقد كشفت أيضا جوانب من وعيه وجبه لمنطقة الخيف فى « منى » ، وتلك الشعاب الضيقة ، وذلك الماء الذى ورده ، والروض الذى رعاه ، وهو ما يبلور خلاصته ثانية فى التصريح بتأكيد بتلك اللهفة التى لا يكاد يعرف لها حدودا :

فوالهفتى كم لى على الخيف شهقة تذوب عليها قطعة من فؤادى

وكانه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين ، بين مشاهد الحنين يدفعه إليه ذلك الإلحاح النفسى الذى يعكسه توالى أفعال الأمر ، وتردد صيغ الرجاء ، وتزاحم ذكريات الماضى على نفسه ، ثم ترجمة ذلك كله فيما يسكبه من الدمع ، وما يصوره من شهقة الفؤاد ، أو البحث عن دواء لدائه ، أو التماس الطبيب والرقي ، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٦،٢) ، أو ما ردده من خصوصية الأماكن المقدسة (منى ، الجمار ، صلاة الجمع) ، إذ يبدو أشد ما يكون انشغالا بتلك المناسك التى أوقف عليها الأبيات (٥ ، ١٢ ، ١٦) إلى هذا الاستطراد فى معاودة سؤال الركب والركبان (١٩ ، ٢٠) ، إلى تبرير حيرته إزاء كل من تلك التساؤلات ، بما يقربه من عالم الرثاء ، وهو ما صاغه فى هذا المعنى الحكيم العام :

ومن يسأل الركبان عن كل غائب فلا بد أن يلقى بشيراً وناعياً

وكأنه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف ، لأن يسأل الركب ، وهو على حذر شديد
وحرص :

ومن حذر أن أسأل الركب عنكم وأعلاق وجدى باقيات كما هيا
ثم يزداد لديه هذا الوجد توهجاً ، حين يعكسه - بعمق - من خلال تلك الاستدارة التى
أكمل فيها صورة المحب إزاء مشهد المحبوب ، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هذا الهوى
(٢١-٢٤) :

وما مُغزَل أدماء ترجى بروضة	طلا قاصر عن غاية السرب دانيا
لها بغمات خلفه تزعج الحشى	كحس العذارى يختبرن الملاهيها
يحور إليها بالغام فتتشنى	كما التفت المطلوب يخشى الأعاديها
بأروغ من ظمياء قلباً ومهجة	غداة سمعنا للتفرق داعيها

ونادرة هى تلك الاستدارات التى نظمها الشعراء على هذا المستوى تصويراً لتجاربهم
بهذه الصورة على طريقة النابغة ، أو الأخطل ، أو ابن المعتز ، ممن اشتهروا بهذا اللون المتميز
من دقة الصياغة ، وإحكام التصوير ، إذ عرض صورة الظبية البيضاء فى حركتها عبر
الرياض ، وما يصدر عنها من أصوات الحنين ، وهى تنادى صغارها ، وكيف تستجيب لها
الصغار ، وتتجه إلى مصدر صوتها ، فهى ليست فى مستوى هذا المشهد الذى عانى فيه فراق
المحبوبة ، فبدا - وبدت أيضاً - ممزق العاطفة كسير الفؤاد ، شديد اللهفة والحسرة إزاء هذا
الفراق .

وعندئذ لا يتورع أن يستعين بصيغ البكاء الصريح ، ليذرف الدمع تعبيراً عن حنينه
وحزنه وجزعه معاً ، وهو ما طرحه تصويره فى البيتين (٨ ، ١٠) وأكملهما بحديث الشكوى
الذى رده مرة أخرى فى ختام أبياته :

تودّعنا ما بين شكوى وعبرة	وقد أصبح الركب العراقى غاديا
فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا	ولم أر يوم النفر أكثر باكيها

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة ، فلا يستطيع إلا أن
يعكس جوانب من تلك الحيرة فى أمنية غريبة ، هى أمنية اليأس الذى ضاق بكل ما حوله
ومن حوله ، على ما تحمله من شحنة نفسية عنيفة :

فيا ليتنى لم أعلُ نشزا إليكمُ حراما ولم أهبطُ من الأرض واديا
ولم أذر ما جمعُ وما جمرتا منى ولم ألق فى اللآقين حيا يانينا

ويدا واضحا جمع الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن المقدسة والشعائر ،
مسجلا بذلك حنينه ولهفته ، وبكاء الذكريات ، فإذا به يضيق بالعراق ، فى مقابل لهفته
على ما رأيناه لديه من رصيد الأماكن التى يحن إليها من خلال لغة التكرار التى يضيف من
خلالها جبل الريان والنقا ، فى زحام معاودة الحديث عن منى ورمى الجمار ويوم النفر... إلخ .

وتبدو الياثية قريبة فى صورتها الشكلية مما سبق أن عرضنا له من الياثيات ، فهى
تحمل واقعا نفسيا يقترب أيضا من الواقع النفسى لشعراء تلك القصائد ، بدليل تكرار لغة
هذا المعجم الحزين لدى الشريف الرضى نفسه ، فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى
، وقد مرَّ على قبره ببغداد :

مررتُ به فاستشرفتُنا رسومُه كما استشرف الروضُ الظباءَ الجوازي

وإذا به أيضا يجهش بالبكاء على النحو الذى صورته قبل ذلك :

نزلنا إليه من ظهور جياننا نكفكف بالأيدى الدموعَ الجواريا

وإذا به يرددُ لوحته حول الركب الرُّحل ، ويخاطبهم ويستعين بهم على لغة توزع بين
الأمر والرجاء :

أقول لركب راثحين : تعرجوا أريكم به فرعا من المجد ذاويا

ألموا عليه عاقرين فإننا إذا لم نجد عقرا عقرا القوافيا

وحطوا به رحل المكارم والعلا وكبوا الجفان عنده والمتاري

وإذا به يستمر فى معجم النعى الذى بنى عليه القصيدة كما بنى سابقتها ، وكأنه بدا
شديد القرب إلى واقع النفس الحزينة التى يعكس حزنها - بلا مواراة ، ولا خجل - من خلال
الدموع الجوارى وعذر البواكى ، وذكريات الماضى ، والعجز عن إجابة الداعى ، ومرارة
الليالى ، وكثرة النواعى ، وموت الأمانى على النحو الذى ينشره بين أبيات تلك المرثية التى
تضمه فنيا ونفسيا مع شعراء الياثيات السابقة التى عددناها موضعا للمعارضة الفنية لديه .

الفصل الثاني :

التواجد الانفعالي في الحماسات :

(أصدقاء خاصة لبائية أبي تمام)

(١) بائية شهاب الدين محمود

(٢) بائية ابن القيسراني

بائيات الحماسة

(١) بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعيا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية أن تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تشبهها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو ما نظم من روميات أبى تمام والبحترى والمنتبى وأبى فراس ، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجلوا ووثقوا وصوروا وربما أضافوا ، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية عبر المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنجية فى « الرها » ، « حطين » ، « بيت المقدس » ، « دمياط » ، « عكا » خاصة أن حركة الجهاد قد أخذت عمقا دينيا بدا شديد التميز فى كل هذه الحروب سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها الشعراء ، وعندها تقاربت الأحداث وتشابهت المواقف وتلاقت الرؤى ، فلم تبعد الصليبيات عن الروميات ، ولم تتباين البيانات الحربية موزعة بين مدح حربى وحس جماعى قومى ودينى ، ولم تبعد المقومات عن التوقف عند ممدوح وخضم ، ومازالت الأبنية الفنية موزعة بين مقدمات وموضوعات للقصائد .

ولا شك أن لكل واحدة من تلك المعارك الكبرى دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام فى أيدي الغزاة ، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بتلك الانتصارات وتسجيل ملامحها التاريخية ، وتسجيل أصدائها فى حركة الجهاد ، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها ، كما حدث فى استعادتهم مدينة « الرها » ، ثم ما كان من انتصارهم فى يوم « حطين » ، وكذا استعادة مدينة دمياط ، ثم ما توالى من تنويع الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنجية حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة ، كما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة ، وقد سجد لربه شكرا من أصداء هذا النصر المبين ، وكأنما داعبت خياله مشاهد تاريخ انتصار المعتصم على الروم فى يوم « عمورية » ، ولمعت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له من قبله أبو تمام فى يوم عمورية ، فراح شهاب الدين محمود يقول على .

منهاج سلفه الذى ربما أغفلنا ذكر قصيدته هنا لشيوعها وذبوع صيتها فى الدراسات المختلفة^(١) :

الحمد لله ذلت دولة الصلْب وعزُّ بالتُّرك دينُ المصطفى العربى
هذا الذى كانت الآمال لو طلبتْ رؤياه فى النوم لا ستحيّت من الطلب
فإن قصدنا إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة ، فربما استطعنا رصدها
من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف المتشابهة والفارقة بين الشاعرتين :
(١) لوحة يوم النصر : التى يرسمها الشاعر ليوم (عكا) ، على غرار ما حدث فى يوم
(عمورية) ، وما كان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين
جميعا ، فأبو تمام ينادى اليوم مخاطباً إياه ومثنيا عليه :

يايوم وقعة «عمورية» انصرفت عنك المنى حُقلاً معسولة الحلب
أبقيتْ جدُّ بنى الإسلام فى صُعد والمشركون ودارَ الشرك فى صَبب
وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق ، وقد سقطت قواعد الشرك ، وانهارت
أركانه أمام نصرة دين الله ، وبالتحديد فى قوله (عزُّ دين المصطفى العربى) ، (ما بعد عكا
للمشرك عند البر من أرب) ، لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل) ،
وقد أحاطت النيران عبر كل أركان المدينة حتى أصبح :

مُوكِّلاً بيفساع الأرض يُشْرِفُه من خِفَّة الخوف لا من خِفَّة الطُربِ
إن يعدُّ من حرها عدُو الظليم فقد أوسعتْ جاحِمُها من كثرة الخطبِ
وبين صورة الفرار الحتمى هنا ، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهاره :
لم يَبْقَ من بعدها للكفر إذ خرَّجتْ فى البر والبحر ما يُنجى سوى الهرب
بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو وارداً من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف
تيوفيل (عند أبى تمام) وقد :

أَحْذَى قرايينه يوم الرَّدَى ومضى يحثُّ أنْجى مطاياهُ من الهرب

(١) ومنها دراسة التراث والمعارضة فى شعر شوقى وكذلك كتاب « أبو تمام : صوت وأصداء » .

إذ لم يعد للقائد شغل إلا بنفسه حتى وإن قدم رفاقه قربانا فى سبيل هربه ونجاته من الموت أو الأسر .

ويبقى الواقع النفسى حول الصورة مكررا إلى حد بعيد ، سواء كان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه ، أم كان على المسلمين جميعا ، فإذا كان أبو تمام قد رأى عمورية (فتحا للفتوح) ، وقد سعدت به الأرض والسماء معاً حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه ؛ فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من تحقق أمل كان حُلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعا :

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت رؤياه فى النوم لاستحييت من الطلب

٢- واللوحة الثانية : تاريخية يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح بين كل من الشاعرين ، فقد شغل أبو تمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها ، فعرض مشاهد حصانتها ، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها ، متتبعا التاريخ منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس ، وإذا بمدينة (عكا) تأخذ نفس المنعطف التصويرى ، بل ربما بدت أعمق منها فى درجة المنعة والحصانة ، بدءا من تسجيل الشاعر لكانتها فى نفوس المسلمين ، على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين ، فإذا كانت عمورية قلعة الروم ، فإن عكا مدينة المسلمين ، وهم يستردونها ممن اغتصبوها ، فى مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاما لكرامة المرأة المسلمة ، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها :

أم لهم لو رجوا أن تُفتدى جعلوا فـداها كل أم برة وأب
فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها آمالنا فترى أن التفكر فيها أعجب العجب
وإذا كانت عمورية قد بلغت من الحصانة ما يجعل من المستحيل فتحها إلا فى خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود :

رمى بك الله برجيها فهدمها ولو رمى بك غير الله لم تُصِب
فإن لمدينة عكا هنا :

سُورَان : بَرُّ وَبَحْرٌ حَوْلَ سَاحَتِهَا داران وأدناها أثنأى من القُطْب
مصْفُوحٌ بِصِفَاحٍ حَوْلَهَا أَكْمٌ من الرماح وأبراجُ من اليكَب
وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوى ،
فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقف الخليفة عند أبى تمام :

هِيَهَاتَ زُعِرَعَتِ الْأَرْضُ الْوَقُورُ بِهِ عَنْ عَزْوٍ مُحْتَسِبٍ لَاغَزْوٍ مُكْتَسِبٍ
فإذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة المفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم :
فَسَاجَاثُهَا جُنُودُ اللَّهِ يَقْدُمُهَا غَضَبَانُ لِلَّهِ لَا لِلْمَلِكِ وَالنُّشْبِ
إذ يجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون ، حتى أن الموقف
لديه بدا شبيها بموقف أبى تمام ، وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة ، وتصديها لهم ،
وعجزهم عن الانتصار على أهلها ، فأقام نفس المشهد ، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :
كَمْ رَأَمَهَا وَرَمَاهَا قَبْلَهُ مَلِكٌ جَمُّ الْجِيُوشِ فَلَمْ يَظْفَرْ وَلَمْ يُصَبِّ
وكأنما قارب صورة أبى تمام :

من عهد اسكندر أو قبل ذلك قد شَابَتْ نَوَاصِي اللَّيَالَى وَهَى لَمْ تَشِبْ
٣ - واللوحة الثالثة : يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه تشبيها له بموقف الخليفة
المعتصم ، حين يجعل المعركة دينية خالصة ، وكذا كانت شخصية القائد ، فإذا كان المعتصم
قد انصرف من متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لَبَّيْتَ صَوْتاً زَيْطِرياً هَرَقْتَ لَهُ كَأْسَ الْكُرَى وَرُضَابَ الْخُرْدِ الْعُرْبِ
عِدَاكَ حَرَّ الشُّغُورِ الْمُسْتَضَامَةِ عَنْ بَرْدِ الشُّغُورِ وَعَنْ سَلْسَالِهَا الْحَصْبِ
فإذا الموقف يظل متشابها هنا إذ يبدو عند القائد في مشهد أكثر عمومية :
لَمْ يُلْهِهِ مَلِكُهُ ، بَلْ فِى أَوَائِلِهِ . . . نَالَ الَّذِى لَمْ يَنْلَهُ النَّاسُ فِى الْحَقِيبِ
وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها :
إِنَّ الْأَسْوَدَ أَسْوَدَ الْغَابِ هِمَّتُهَا يَوْمَ الْكَرْبَةِ فِى الْمَسْلُوبِ لَا السَّلْبِ
فهى هنا أيضا جيوش لا تركز إلى الراحة ولا تخذل إلى هدوء :
جَيْشٌ مِنَ التُّرْكِ تَرَكُ الْحَرْبَ عِنْدَهُمْ عَارًا وَرَاحَتُهُمْ ضَرْبٌ مِنَ الْوَصَبِ

وإذا بتلك الراحة أيضا تنعكس فيما نفاه أبو تمام عن المعتصم إلا ما رهنه منها بالتعب
والجهاد :

بصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ تَرَهَا تُنَالُ إِلَّا عَلَى جِسْرٍ مِنَ التُّعَبِ
لتمتد سيطرة الصورة على ذهن الشاعر إلى حد تعامله مع البرج المنقلب أيضا ، ولكن
فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبو تمام مجالا لسخريته وحقلا لتهكمه حين قصد به أبراج
المنجمين تحديدا :

وَصَيَّرُوا الْأَبْرَجَ الْعُلْيَا مُرْتَبَةً مَا كَانَ مُنْقَلَبًا أَوْ غَيْرَ مُنْقَلَبٍ
على أن أبرج المدينة بدت وكأنما تخلت عن صورتها الطبيعية تماما :
تَسْتَمُوها فَلَمْ يَتْرَكَ تَسْتَمُهَا فِى ذَلِكَ الْأَفْقِ بُرْجًا غَيْرَ مُنْقَلَبٍ
والرابهة : لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعا ، وأول ما
يظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يا يوم وقعة عمورية ، يا يوم عكا ..) وفى كلتا
الحالتين يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية الكبرى على حد تصوير كلا
الشاعرين فكان عند أبي تمام :

فَتَحُ الْفَتْوحُ تَعَالَى أَنْ يُحِيطَ بِهِ نَظَمُ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ نَشْرُ مِنَ الْخُطْبِ
وهو هنا أيضا يحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح :
يَا يَوْمَ عَكَا لَقَدْ أَتَسَيَّتَ مَا سَبَقَتْ بِهِ الْفَتْوحُ وَمَا قَدْ خُطُّ فِى الْكُتُبِ
فهناك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم ، وهو ما تردد لدى
شهاب الدين أيضا :

لَمْ يَبْلُغِ النَّطْقُ حَدَّ الشُّكْرِ فَبِمَا عَسَى يَقُومُ بِهِ ذُو الشَّعْرِ وَالْخُطْبِ
وعند أبي تمام كان احتفاؤه ظاهراً بأدوات القتال ، حيث اعتبرها أساساً لفلسفة القوة
التي تبناها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته :

إِنَّ الْحَمَامَيْنِ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سُمْرِ دَلُوا الْحَيَاتَيْنِ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عَشْبٍ
وهى هنا تسير - أيضا - فى نفس المساق :
وَأَطْلَعَ اللَّهُ جَيْشَ النَّصْرِ فَابْتَدَرَتْ طَلَاعَ النَّصْرِ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقُضْبِ

ولدى الشاعرين كليهما بدا الفتح دينيا ، وكذلك النصر ، وهذا هو سر ازدواجية الأرض
والسما ، فى تفاعلها إزاء النصرين معا منذ تبلور الموقف عند أبى تمام :
ففتح تفتّح أبوابُ السماء له وتبرز الأرض فى أثوابها القُشْبِ
حيث بدا هنا موزعا عبّر نفس المستويين الدينى والذنيوى فى تفاعلها الأنى :
فَقَرُّ عينا بهذا الفتح وابتهجيت بفتحه الكعبة الغراء فى الحُجُبِ
وسارَ فى الأرض سَيْرَ الريح سُمُغْتُهُ فالْبَرُّ فى طرب والبحرُ فى حَرْبِ
بل نرى الشاعر يضيف أبعاداً أكثر وضوحا وعمقا حتى حول سعادة رسول صلى الله
عليه وسلم بهذا النصر :

وأشرفَ المصطفىَ الهادى البشيرُ على ما أسلفَ الأشرفُ السلطانُ من قُرْبِ
وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هذا النصر طعاما إلهيا حين قال :
ومُطْعِمُ النصر لم تكْهَمْ أَسْنَتُهُ يوما ولا حُجِبَتْ عن روح مُحْتَجِبِ
وهو هنا :
وأطلعَ الله جيشَ النصر فابتدرت طلائعُ النصر بين السُمرِ والقُضبِ
والخامسة : تدور حول تصوير طبائع الحرب ووقائع المعركة بين المعسكرين من ناحية ،
ورصد نتائجها من ناحية أخرى ، ففى الجانب الأول وصف أبو تمام وقائع عمورية من خلال
سيوف المقاتلين من جند الإسلام :

كم أحرزت قُضْبُ الهنْدِ مُصْلَتُهُ تهتز من قُضْبِ تهتز فى كُثْبِ
بيضُ إذا انْصَبَّتْ من حُجْبِها رَجَعَتْ أحقُّ بالبيض أبداناً من الحُجْبِ
وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشهد حين تناول الشاعر المتأخر نفس
الصورة بالمعالجة الخاصة به :

وخاضتَ البيضُ فى بحر الدماء وما أبدت من البيض إلا ساقُ مختضبِ
وخاض زرقُ القنا فى زُرْقِ أعينهم كأنها شَطْنُ تهوى إلى قُلبِ
وتظل الملامح الجزئية للصورة متقاربة - أيضا - بين حس الشاعرين ، حيث بدت صورة
المختضب بارزة عند أبى تمام فى موطن التشفى والسخرية :

بِسُّنَّةِ السَّيْفِ وَالْخَطِىِّ مِنْ دَمِهِ لَا سُنَّةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مَخْتَضِبِ
وهو ماورد هنا فى زرق العيون ، مما يذكرنا على الفور بصورة صفر الوجوه لدى الروم
هناك :

أَبَقَّتْ بَنَى الْأَصْفَرِ الْمَرَضِ كَأَسْمِهِمْ صَفَرَ الْوُجُوْهَ وَجَلَّتْ أَوْجُهُ الْعَرَبِ
وإذا يبحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :
أَجْرَتْ إِلَى الْبَحْرِ بَحْرًا مِنْ دَمَائِهِمْ فَرَّاحَ كَالرَّاحِ إِذْ غَرَقَاهُ كَالْحَبَبِ
ليبدو قريبا مما صوره أبو تمام من قبل :
كَمْ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطْلٍ قَانِي الذَّوَابِ مِنْ أُنَى دَمٍ سَرْتَبِ
ومع الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض الشاعر ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت
أصواتهم ، فكان عند أبى تمام وقد تعلق المشهد بفرار « تيوفيل » :
وَلَيْ وَقد أَلْجَمَ الْخَطِىُّ مَنْطِقَهُ بِسَكْنَةٍ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَخَبِ
وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنتهزم الصامت أيضا :
كَمْ أَهْرَزَتْ بَطْلًا كَالطَّوْدِ قَدْ بَطَلَتْ حَوَاسُهُ فَعَدَا كَالْمَنْزَلِ الْخَرِبِ
وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة خاصة إلى ما أفاده من أبى تمام ، وهى إشارة
صريحة ، ألح عليه فيها كوكب المذنب ، أو شهب الأرماع اللامعة ، فى مقابل شهب المنجمين
السبعة التى سخر من منجميها ، فمن مركب الصورتين (والعلم فى شهب الأرماع لامعة /
وإذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :
كَأَنَّهُ وَسَيْنَانُ الرُّمَحِ يَطْلُبُ بِهِ بُرْجَ هَوَى وَوَرَاهُ كَكُوكَبِ الذَّنْبِ
وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد ، فعند أبى تمام رأينا نموذجاً من ذلك
فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويراً :
لَمْ يَغْزُ قَوْمًا وَلَمْ يَنْهَضْ إِلَى بَلَدٍ إِلَّا تَقَدَّمَ جَيْشٌ مِنَ الرُّعْبِ
وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفزع الأعداء وتبث الرعب بين
صفوفهم :

وَجَثَّتْهَا بِجِيُوشِ كَالسَّيُولِ عَلَى أَمْثَالِهَا بَيْنَ آجَامٍ مِنَ الْقَضِبِ

وَحُطَّتْهَا بِالْمَجَانِيْقِ الَّتِي وَقَفَتْ إِزاءَ جدرانها فِي جَحْفَلٍ لَجِبٍ
حيث بدت تلك المجانيق وكأنها توازي حريق « عمورية » وقد أتى عليها من كل
جوانبها ، وهو ما أفاض الشاعر في تصويره ، ثم أوجز وقفته عند قوله جامعاً بين ممدوحه
وحريق المدينة :

غادرتَ فيها بهيمَ الليل وهو ضُحَى يَشْلُهُ وَسَطُهَا صَبِيحٌ مِنَ اللهبِ
وها هي الدماء تتناثر وتتدفق لثملاً الميدان ، وهو ما يربطه الشاعر بمنطق القوة ،
ويصوره في سياق توحده مع السيوف ، وهو ما ورد عند أبي تمام في قوله :
يَارُبُّ حَوياءَ لما اجْتَثَّ دابِرُهُم طابَتْ ولو ضُمُحَتْ بالمسك لم تَطِبِ
وهنا :

وخلقت بالدم الأسوارُ فابتهجت طيباً ولولا دماءُ القوم لم تَطِبِ
وما أحرزته قضب الهندي في حقل تصوير أبي تمام هو نفسه ما أحرزته السيوف هنا
قريباً منه :

فأحرزتهم ولكن للسيوف لكي لا يلتجئ أحدٌ إلا إلى هرب
وإذا بلوحتين آخرين تتكرران بين إبداع الشاعرين ، فهما تمثلان أساساً فنيا لكلتا
القصيدتين ، وذلك أن مشهد الحريق بدا مدخلاً أساسياً لتصوير هزيمة الأعداء ، وكذا بدا
مشهد الفرار ومحاولة اللجوء إلى البحر وسيلة أخرى للهروب ، وهو ما عجز عنه العدو وقادته
، فعند أبي تمام يرد التصوير المفصل لمشاهد الحريق ، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول
هذا الجانب من القصيدة ، وهي ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجالت النار في أرجائها وعلتْ فاطمات ما يصدر الدين من كَرَبٍ
وهناك ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، كما ضاقت بجنده :
هيهات زُعِزِعَتِ الأرضُ الوقور به عن غَزُو محتسب لا غزو مكتسب
وهناك أيضاً أعجزه البحر - على المجاز - عن تحقيق طموحه حين رأى من الحرب ما
أفزعده هوله :

لما رأى الحرب رأى العين « تُوفلس » والحرب مشتقة المعنى من الحَرَب :

غداً يُصَرَّفُ بالأموال جريتها فعزُّه البحرُ ذو التَّيَّارِ والحدْبِ
السادسة : وتبقى لوحة المديح للخليفة القائد ، أو السلطان القائد في كلتا المعركتين
رهنًا بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرين ، فإذا كانت المعطيات الحربية قد بدت متشابهة
بين الطابع الانفعالي والحس الديني في المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هذه
المنطقة - منطقة الممدوح - ستظل ميدانا جامعا ، وخطا فاصلا بين الشاعرين في آن واحد ،
هي حقل جامع بينهما على لغة المعارضة في تصوير حمية الخليفة والسلطان ، وسرعته إلى
نجدة دينه وحماية شرفه ، فإذا كان الأمر لدى المعتصم قد تبلور في قول الشاعر :

لبيتَ صوتاً « زَيْطَرِيّاً » هرَّقتَ له كأس الكرى ورَضَابَ الخُرْدِ العُربِ
فهو هنا في مشهد أكثر عمومية :

فانهَضُ إلى الأرض فالدنيا بأجمعها مدَّتْ إليك نواصيها بلا نصب
كَمْ قَدْ دَعَتْ وَهَى فِي أَسْرِ الْعِدَا زَمَنًا صيدَ الملوك فلم تُسَمِعْ ولم تُجَبِ
وكذلك بدا اللقاء حتي في صيغة الدعاء التي وردت عند أبي تمام :

خليفة الله جازي الله سعيك عن جرثومة الدين والإسلام والحسب
إلي ما كان عنده من عقد الأصره بين يومه في « عمورية » وبين يوم « بدر » :

إنْ كان بين صُرُوف الدهر من رحم موصولة أو ذمام غير منقضب :
فبين أيامك اللاتي نُصِرْتَ بها وبين أيام « بدر » أقرب النسب

حيث نجد - هنا - دعاء الشاعر وقد أتى مزيجاً متداخلا من المدح والثناء والدعاء :

علا بك المُلْكُ حتى إن خيمتهُ على الشريا غَدَتْ مَمْدُودَةُ الطُّنْبِ
فلا برِحتَ عزيزَ النصر مُبتهِجا بكل فتحة مسبين المنح مُرتَقِبِ

وفى إطار من تداخل الصور - بهذا القياس - نلتقي بمشاهد كثيرة من حريق عمورية
استوقفت أبا تمام طويلا ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون ، وكذا كانت مقاييس الجمال ،
حيث جاءت على نفس القياس الشعري من منظور تجربته :

لَقَدْ تَرَكْتَ أُمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب
ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضُحَى شَحَبِ

فالشَّمْسُ طالعةٌ من ذا وقد أنلت
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ مِنْهُمْ يَوْمَ ذَاكَ عَلَى
مَا رُبِعَ مَيَّةٌ مَعْمُوراً يَطِيفُ بِهِ
وَلَا الْخُدُودُ وَقَدْ أَدْمَيْنَ مِنْ خَجَلٍ
والشَّمْسُ واجبةٌ من ذا وَلَمْ تَجِبِ
بِأَنْ بِأَهْلٍ وَلَمْ تَغْرُبْ عَلَى عَزْبِ
غَيْلَانُ أَبْهَى رُبّاً مِنْ رَبْعِهَا الْخَرْبِ
أَشْهَى إِلَى نَظَرِي مِنْ خَدِّهَا التَّرْبِ
فإذا بلوحة الحريق على هذا النحو من التفاعل والتداخل وعدم التجانس تنعكس لدى

الشاعر في نفس الإطار ، وتعدد الجزئيات :
وجئتُهَا بجيوش كالسيول على
وجالت النار في أركانها وعلتُ
أضحت أبا لهب تلك البروج وقد
وقت النعمة العظمى وقد ملكت
أختان في أن كلاً منهما جمعت
لما رأت أختها بالأمس قد خربتُ
أمثالها بين أجسام من القُضْبِ
فأطفأت ما بصدر الدين من كرب
كانت بتعليقها (حمالة الخطب)
بفتح صُور بلا حصر ولا نصب
صليبة الكفر لا أختان في النسب
كان الخراب لها أعدى من الجرب
ولا يخفى في ختام اللوحة طرافة هذا التضمين الصريح الذي يقتبس فيه الشاعر بيتا
لأبي تمام من نفس القصيدة موضوع المعارضة بما يعكس جوانب الصورة ويزيد أبعادها الحربية
وضوحاً .

كما يعقد الشاعر هنا الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين ، إذ يجعل منه استكمالاً
لثأره :

أدركتُ ثأرَ صلاح الدين إذ غضبتُ مِنْهُ لِسِرِّ طَواهُ الله في اللَّقْبِ
وبذا تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرَيْن واردة خاصة حول حدود دائرة الفضيلة التي
تُعَدُّ محورا مدحيا يلتف حوله الشعراء ، على لغة التكرار والتشابه ، أو الإضافة والابتكار ،
كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة ، بما يكفي لإرضاء معدوحيه ، ومن الواضح أن أبا تمام
كان شديد الجراءة مع المعتصم ، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئاً في بعض من صوره ،
وكأنما قصد إلى تعريض ذلك في قوله :

لَوْ لَمْ يَقْدَحْ جَفَلًا يَوْمَ الْوَعَى لَعَدَا مِنْ نَفْسِهِ وَحَدَّاهَا فِي حَجَفَلٍ لَجِبِ

وفيما سواها فقد جعله :

وَمُطْعَمُ النَّصْرِ لَمْ تُكْهَمُ أَسِنَّتُهُ يوماً ولا حُجِبَتْ عن روح محتجب
كما أضاف إليها ما صورّه من أنه : يغزو غزو محتسب ، لا ينال الراحة إلا بعد التعب
والنصب ، يتقدمه جيش من الرعب ، لو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتّاح
باب المعقل الأشب إلخ .

وهي جزئيات تشكّلت منها الصيغة الدينية التي ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور
المتميز الذي كبح جماح تلك المبالغات التي تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبي تمام ليصبح
المدح هنا :

بُشْرَاكَ يَا مَلِكَ الدُّنْيَا لَقَدْ شَرَفْتَ بك الممالك واستعلت على الرُتَبِ
وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :
لَيْثُ أَبِي أَنْ يَرُدَّ الْوَجْهَ عَنْ أُمِّ يدعون ربّ الورى سبحانه بِأَبِ
لَمْ يُلْهِهِ مَلَكُهُ بَلْ فِي أَوَائِلِهِ نال الذي لم ينله الناس في الحقب
وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شديدة الوضوح حول هذا الاحتساب للأجر من
الله ، فهي ترد في موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبي تمام مما نجده هنا أيضا :

فَفَاجَأَتْهَا جُنُودُ اللَّهِ يَقْدُمُهَا غضبانُ لَئْلَهُ لا للملك والنشب
وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرَيْن من خلال عمق المنظور
التراثي الذي اعتدّ فيه الشاعر بموقفه الصريح من بائية أبي تمام ، خاصة عبر مساحاتها الحربية
المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة المدح الحربي بأبعادها المختلفة ، على مافى هذا التشابه
التصويري من دلالات على البعد النفسي الذي عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعّل به ،
وكيف انفعّل به معه أيضا جمهوره ، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية في
القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه الانفعالي وبعده الاجتماعي ، طبقا
لطبيعة التجربة التي يعيشها ، وظروف الواقع التاريخي الذي يعكسه وبصوره .

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا تأمل الجزئيات الصغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين ، إذ
أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته ، ولكنه تشابه الأدوات ، وطفيان الانفعال

المتشابه ، مما قد يدفع - بدوره - إلى تلمس الصور خاصة حين تكاد تتطابق بينهما ، دون دخول فى دائرة الاتهامات ، أو خوض فى منطقة السرقات الشعرية ، إذ لازالت القرص سانحة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم تملكه أدوات التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل عبر ألفاظه وصوره ، وكذا فى قدرته على الإبداع فى فنه انطلاقاً من صدق التعامل مع خطرات نفسه ولفات خاطره ، ومناجاة صوت ضميره وتوجهات وجدانه ، مما يفرد كل شاعر على حدة ، صحيح أن هناك قاسماً مشتركاً يفرض نفسه على الشعراء فى معالجة تلك الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطاً بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطلق فى شكل ألوان حكيمة يري فيها الشاعر منطق القوة أساساً للحياة والسيادة ، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا ، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها ، أو فى خوضهم إياها ، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعرويتهم معاً . وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة مرتبطة بالإضافة والابتكار ، مما يعد أساساً للفرقة بينه وبين معارضه ، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتاً بلا صورة ، ولا صورة بلا بديع ، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها من تفاصيل ، على طريقة أهل الجدل وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضاً ، وإفحام خصومهم نقداً ، وشواهد كثيرة جداً حيث تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانيتها كمشهد تاريخى ، أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى . وكذلك كانت صورة جيش المسلمين وجند الروم ، وصورة الخليفة ، وقائد الروم ، وفى كل منها ضروب من التصوير العام والجزئى الذى توجهه إليه قدراته العقلية وتصوغه ثقافته الجدلية ، وهو ما نلمس خفة جدته بشكل واضح لدى شهاب الدين . صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة لدى أبى تمام ، بل بدا شديد الحرص فى معارضته على ألا تختفى ذاته المبدعة فى جبة أبى تمام ، أو تتلاشى ملكته الخيالية فى عباءة صورته ، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز ، كما استطاع أن يوفر لها صوراً من ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعي ، وهو ما عرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى أجزاء كاملة منها ، وكذا كان ما عالجته فى قصيدته عبر عالم التصوير وبين التقرير والتصوير يأتى تغلغل الشاعر فى

فهمة لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف ، ورصده للحقائق ، وكشفه أغوار انفعالاته التي التقت - إلى حد بعيد - مع انفعالات جمهور المسلمين في خضم تلك الحروب . أضف إلى هذا كله - وهو ليس من نافلة الرؤية - ذلك التشابه الصوتي الذي سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوي الأوزان والقوافي وحرف الروى وحركته ، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشاعر المعارض على إعجابه بسلفه وقصده إلى معارضة قصيدته .

ومن المؤكد أن ثمة فروقا واضحة بين مواد المعارضة هنا بهذا الفهم التفصيلي ، وبينها على مستوي عموم الصياغة ، على النحو الذي سجل به ابن سناء الملك إعجابه بصلاح الدين الأيوبي ، إذ راح يتغنى بحروبه وحماساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام ، وكأنما رسخت في ذاكرته الصورة العامة لبائية أبي تمام ، فصدر عما بقى في صدره من أثرها مرتين الأولى في تصويره صلاح الدين ممدوحا حربيا :

بدولة الترك عزت ملّة العرب	وبابن أيوب ذلت شيعّة الصّلب
وفى زمان ابن أيوب غدت حلب	من أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابن أيوب ذلت كلّ مملكة	بالصّفح والصلح أو بالحرب والحرب
مظفر النصر مبعوث بهمته	إلى الهزائم مدلول على الغلب

والثانية فيما رسمه من لوحة فنية للجيش الإسلامي الذي يقوده الممدوح :

أتى إليها يقود البحر ملّتظما	والبيض كال موج والبيضات كالحبيب
تبدو الفوارس منها فى سوابغها	بين النقيضين من ماء ومن لهب
مستلثمين ولولا أنهم حفظوا	عوائد الحرب لا ستغنوا عن اليكب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول تواصل شعراء هذا الضرب من المعارضات وكيف يضع الشاعر نصب عينيه تلك اللوحات الكبرى التي رسمها الشاعر الأول انفعالا بالحدث ، وهو ما يزداد تأكيدا في تناول ابن القيسراني لنفس البائية لأبي تمام ، وقيل وقفنا معه تظل الدلالة مؤكدة على دور المعارضة فى تسجيل ذلك التواصل الرائع بين ما أفرزته قرائح الأوائل وما أضافته إليها ملكات المتأخرين من أخذوا عنهم وعارضوهم دون استسلام لمنطق تخاذل أو استعباد ، بل ظلّت المجالات مفتوحة والصور مطروحة لمن أراد أن يسجل ذاتيته إلى جوار

ذاتية سلفه ، ومن الطريف أن يجمع النص كل تلك القياسات دون سقوط إلى مناطق فتور التجارب أو الادعاء بالتكرار والنمطية أو الوقوف عند دائرة الجمود والعقم ، بل على عكس ذلك كله بدت الصورة أكثر إيجابية ، وبدا منطق المعارضة أكثر دلالة وتأكيدا على حسن علاقة الخلف بالسلف فى تلك المسارات الفنية العميقة .

(٢) بائية ابن القيسراني

وهو يقترب بها من حس هذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية في عماد الدين زكي ، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حرى يشبه ما كان من صور أبي تمام . ولكن المعارضة هنا تظل تحتل مفارقات حول ما رأيناه من كثافة القصد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسراني يقدم العزائم والهمم ، وفي نفس الوقت يسخر من الكتب ، ويرفض ما تدعى القضب ، فيضع الرأي والهمة والعزم في مفترق الطرق منذ استهلال قصيدته :

هذي العزائم لا ما تدعى القُضْبُ وذى المكارم لا ما قالت الكُتُبُ
وهذه الهمم اللأتى متى حظيت تعشرت خلفها الأشعارُ والحُطْبُ
صافحت يا ابن عماد الدين ذرّوتها براحة للمساعى دوتها تَعَبُ

إذ أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمة وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل ، فسيطرت عليه صيغة المادح على عكس منطلق الحس الانفعالى عند أبي تمام منذ سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف في المطلع ، ولذا يستمر الشاعر في رصد صفات ممدوحه موزعة بين أصالة نسبه ، وهمته المتأصلة الموروثة ، وثبات قلبه ، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة في إطار الموروث من المدح ، فإذا ما بلغ الإيقاع الحزبي الحقيقي ، أعاد إلى السيف مكانته التي صورها أبو تمام من قبل :

أغرّت سيوفك بالإنفرنج راجفةً فزاد روميّة الكبرى لها يَجِبُ
وهو ما تكرر نظيره في تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضربت كبشهم منها بقاضية أودي بها الصلْبُ وانحطت بها الصلْبُ
وكان الشاعر لم ينس - على طريقة أبي تمام أيضاً - أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة لا تبغى كسبا ولا غنيمة بل تبغى احتسابا دينيا :

غضبت للدين حتى لم يُفتك رضا وكان دين الهدى مرضائه القُضْبُ
من كان يغزو بلاد الشرك مُكتسباً من الملوك فنور الدين مُحْتَسِبُ
وربما ملأت عليه ذهنه صورة « تيوفيل » ، وهو يوتر الفرار فيبدو حائرا مضطربا من

هول حريق « عمورية » ، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية ، بما يكفي لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهاتنه ، وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقا يكشفها قوله :

فَمَلَكُوا سَلَبَ الْإِبْرَنْسِ قَاتِلَهُ وهل له غير « أنطاكية » سَلَبُ
عَجِبْتُ لِلصُّعْدَةِ السُّمْرَاءِ مُثْمَرَةً برأسه إن إثمار القنا عَجَبُ
إذا القناة ابتغت في رأسه نفقاً بدا لثعلبها من نحره سَرِبُ

وإن كان التميز هنا يظل حقاً للشاعر ، وحقاً له ألا يُنَازَع فيه خاصة حين أضاف إلى لوحته صورة ناطقة من أحداث التاريخ ، وما تمخضت عنه الأيام من جوانب سجل بها آمال المسلمين ، وقد عقدت بهذا القائد لإتقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين :

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب
وَأَذِّنْ لِمَوْجِكَ فِي تَطْهِيرِ سَاحِلِهِ فلإنما أنت يحخر لُجْجُهُ لَجِبُ

إذا تكاد تبرز أوجه التشابه على المستوي اللفظي لدى ابن القيسراني مع ما التقطه من معجم « عمورية » في حديثه عن الكتب ، والشعر ، والخطب ، والشهب ، والحقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ، والارتجاف ، وضرب الكيش ، وغضبة القائد لدينه ، وطهارة السيف ، وجنابته ، والاحتساب والاكْتِسَاب ، والدم السرب ، والسلب ... وإن ظل الموقف بنأى به عن معالجة هذا المعجم على نفس العمق التصويري الذي صنعه أبو تمام ، وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرَيْن ، بما يحكيها من ذلك الكم من الألفاظ من ناحية ، ثم طبيعة البعد الانفعالي الصادق لدي كل منهما إزاء الحدث الجلل من ناحية أخرى .
ويبقى لنا أن نتأمل قوله على هذا المستوي من الصنعة المتأنية التي يتقنص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبت للدين حتى لم يَفْتَكْ رضى وكان دين الهدى مرضاته الفَضْبُ
طَهَّرَتْ أَرْضَ الْأَعْدَى مِنْ دِمَائِهِمْ طهارة كل سيف عندها جُنْبُ
حتى استطار شرار الزند قاده فالحرب تضرم والآجال تحتطب
والخيل من تحت قتلاها تقر لها قوائم خائهن الرُّكُضُ والخَبَبُ
والنقع فوق صقال البيض منعقد كما استقل دُخَانُ تحتَه لَهَبُ

والسيف هام على هام بمعركة
والنبيل كالويل هطال وليس له
وللظبي ظفر حلو مذاقته
وللأسنة عسما فى صدورهم
كنا نعد الحمى أطرافنا ظفرا
عمت فتوحك بالعذوى معاقلها
لم يبق منهم سوى بيض بلا رفق
لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب
سوى القصى وأيد فوقها سحبا
كأنما الضرب فيما بينهم ضرب
مصادر أكلوب تلك أم قلب ؟
فملكك الظبي ما لبس تحتسب
كأن تسليم هذا عند ذا جرب
كما التوى بعد رأس الحية الذئب

ولنا أن نتأمل أيضا أرصدة التشابه فى الصنعة ، ابتداء من صياغته للجمل
الاسمية المتوالية فى استهلال الأبيات المتوالية : الخيل ، النقع ، والسيف ، والنبيل ، والظبي ،
والأسنة ، على طريقة أبى تمام منذ مطلعها أيضا فى مقدمات أبياته المتوالية ، السيف ،
الصفائح ، والعلم ، أين الرواية ، عجائبها ... إلخ .

وانتقالا إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فيه ذلك التشخيص للسيف ، واليوم
الجنب ، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ، والظبي التى يتصور لها ظفرا ، و هو
ما يتسق مع تشخيص أبى تمام الذى تزدهم به القصيدة فى كل أبياتها تقريبا .

ثم تبرز لديه تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهج أبى تمام فى تكثيف
معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخاصة ، والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى
البديعى الذى يعكسه هنا قلوب وقلب والضرب والضرب ، والحرب والحرب ، إلى جانب تلك
المطابقات بين الغضب والرضى ، أو المرضاة والغضب ، أو الطهارة والجنب . ثم هذا المعجم
الحربى العام الذى يبنى تفاصيله على منطق السيف ، والنقع ، والخيل ، والركض ، والجنب ،
والبيض ، واليلب ، والنبيل ، والقسى والظبي ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام
مرارا والتى نجدها مبنية على أساس من تلك النماذج التصويرية واللفظية التى قصد الشاعر
إلى تناولها على لغته ومنهج تصويره .

ولعلنا قصدنا هنا إلى عدم الإطالة فى هذا التناول تجنباً للتكرار - وربما الملل - من
ناحية ، واطمئنانا من جانبنا إلى ظهور جوهر المعارضة بشكل واضح جلى من ناحية أخرى .

الفصل الثالث :

الموقف الشكلى في الغزليات

- (أ) معارضات المدارس الغزلية المتضادة
- (ب) قراءة في شعر جميل وعمر
- (ج) الحوار وخصوصية التلاقى بين الرائيات

الحوار والتلاقى (بين الرايات الغزلية)

وتتنوع درجات المعارضة تبعا لإدراك الشاعر طبيعة ما يرمى إليه من ورائها ، فربما دفعته التجربة والواقع النفسى إلى البحث عن نظير لموقفه ، وعندئذ يمكن تلمس تلك المعارضة من هذه الزاوية بالتحديد ، ففيها تبين طبائع التجارب ، وتتكشف ملامحها ، وتظهر درجات التشابه التى تنعكس فى الصور الشعرية المختلفة ، إذ ربما هدت المعارضة واردة فى أضيق الحدود ، مما يجعلها أقرب إلى أنماط المعالجة الشكلية ، بصرف النظر عن نوعية التجربة ، أو حتى طبيعة الانتماء إلى مدرسة بعينها ، أو الانحراط فى مساق اتجاه بذاته ، على النحو الذى يرويه أبو الفرج عن معارضة وقعت بين جميل وعمر ، وهى تبدو غريبة - حقاً - إذا ما تأملنا - مبدئياً - تباين انتماء الشاعرتين إلى عالم الغزل ومدارسه ، ولكنه انتماء ينتهى إلى انفصال مؤكد بينهما ، تكشفه أساليب المدرسة العُمرية الحضارية التى مالت إلى اللهو فى غزلها ، وبين اتجاه الشاعر العذرى الذى حصر تجاربه فى إطار من التبدى والقبلية والانصياع للمقيود الاجتماعية المفروضة عليه ، والاستسلام لقصة الحب الفاشلة التى غلبت أيضا على شعراء مدرسته ، ومع هذا يروى أبو الفرج ما جاء عن عمر وجميل وقد اجتمعا بالأبطح ، فأنشد جميل قصيدته التى يقول فيها :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلكى بثينة أو أبدت لنا جانب البُخل
يقولون : مهلاً يا جميل وإنسى لأقسم مالى عن بثينة من مهمل
حتى أتى على آخرها ، ثم قال لعمر : يا أبا الخطاب : هل قلت فى هذا الروى شيئاً ، فقال : نعم ، قال فأنشدنيه ، فأنشده قوله :

جرى ناصح بالود بينى وبينها فقرئنى يوم الحصاب إلى قتلسى
ثم يورد أبو الفرج عدداً من أبيات القصيدتين دون أن تكتملاً لبنى الرواية بقول جميل : هيهات يا أبا الخطاب : لا أقول والله مثل هذا سجينس الليالى (آخرها) ، والله ما يخاطب النساء مخاطبتك أحد ، وقام مشمراً .. إذ لا شك أن موقف الشاعر هنا يكاد يصوغ شروطاً

ضمنية لمنظور المعارضة ، كما تراءت له عبر سياق المفارقات المؤكدة بين سلوك العذرى والحضارى ، لأننا - حقيقةً - أمام شريحتين متباعدتين :

الأولى : عُمرية تحكيها القصة الغزلية ، وحركة البطل المغامر ، وحوله الأبطال الثانويون (أو البطلات) من فتياته ، وهن يُعَجَّبْنَ به ، وحركة الأحداث التي تحكى طبيعة غزله من منطقة الاستعلاء أو النرجسية^(١) ، وعقدة المغامر الغزل ، وكيف تُحَلُّ حلا نسائيا يكشف أعماق نفسية المرأة إزاءه ، مع ذلك التعدد غير التقليدى فى عالم المرأة موضوع الغزل ، إلى الميل - كثيرا - إلى اللهجة الحسية الغزلية ، إلى افتعال تقمص شخصية البدوى - تصنعاً - إزاء ربة الخدر التي لا يُرام خباؤها ، إلى تزجية الفراغ فى إطار من ذلك العبث الذي استجاب لعالم الغناء ولبئى حاجات دور القيان ، فاستباح بعض شعرانه طرْحَ بعضٍ من الصور المبتذلة في عالم المرأة مما ازدحم به فضاء النص الغزلى .

والثانية : عذرية تحكيها أبعاد التجربة العفيفة لدى جميل ومدرسته ، بدءاً من صورة البطل المستسلم المستكين أمام محبوبته ، إلى البطل المأزوم حين يحكم عليه بالهجر والقطعية والحرمان ، وهو يترك زمام الأمور فى يدها ، فيبدو مُطيعاً لها خاضعاً لرؤيتها ، وهو لا يعرف حلا لمشكلته إلا من خلال وصلها^(٢) ، ولا يستطيع أن ينسج خيطاً قصصياً كاملاً على نهج غريمه الحضارى ، إلا أن يظل على درجة من الاستحياء أمام فتاة القبيلة المحصنة الممنعة التي لا يردد لسانه سوى اسمها ، أو ربما قصد إلى رمز يستعين به كى يدل عليها ، فلا يعرف تعددًا نسائياً ، ولا يجد مجالاً لعبث أو لهو أو ابتذال ، بقدر ما يقف فى انتظار مصيره المتوقع بين الموت أو الجنون بسبب من ألم الهوى أو معاناة الهجر ، أو استمرار الحرص على تقاليد القبيلة التي قد تفرض عليه استحالة اللقاء أو الزواج ممن شُبِّبَ بها ، من هنا تأتى

(١) إذا أخذنا بمنطق الأستاذ العقاد فى « شاعر الغزل » ومنطق الدكتور شكرى فيصل فى « تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام » .

(٢) على غرار قول جميل المشهور :

وَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتَ - كدُرت عِشْتِى	وإن شئت - يعد الله - أنعمت باليا
أو قوله كشفاً عن حجم أزمته الخاصة :	
ألا أيها النوم وبحكم هبوا	أسائلكم : هل يقتل الرجل الحب

المعارضة بين الشاعرين أقرب إلى النمط الشكلي منه إلى ما وراء التجارب من جوهر الصدق الانفعالي ، خاصة إذا ما أخذنا برواية أخرى لأبى الفرج على عكس أحداث الرواية السابقة بين الشاعرين من حيث موقع المعارض والمعارض إذ يقول :

قال أبو عبد الله الزبير قال عمى مصعب : كان عمر يعارض جميلا ، فإذا قال هذا قصيدة ، قال هذا مثلها ، فيقال : إنه فى الرائية والعينية أشعر من جميل ، وإن جميلا أشعر منه فى اللامية ، وكلاهما قد قال بيتا نادرا ظريفا ، قال جميل :

خليلى فيما عشتما هل رأيتما قتيلا بكى من حُبِّ قاتله قَبلي
وقال عمر :

فقلتُ وأرختُ جانبَ السُّترِ إنما مَعى فتكلَّم غيرَ راقبةِ أهلى
وتنتهى الرواية عند هذا الحد من شكلية المعارضة من خلال تروحد الأوزان وتشابه القوافى والروى ، بصرف النظر عن طبائع التجارب التى قد تفصل بين نماذج الصور المعروضة لدى أى من الشاعرين ، وهو ما قد يتكشف من واقع حجم التقارب الذى يعرضه جميل عبر الأبيات المصورة للواشى والهجر ، والبخل ، والتوعدُّ بالقتل ، أو الحديث عن الأهل والرقباء :

لقد فرَحَ الواشون أن صرمت حَبلى بشينةً أو أبدت لنا جانبَ البُخلِ
أحُلما ؟ فقبَل اليوم كان أوانه أم أخشى ؟ فقبل اليوم أوعِدْتُ بالقتلِ
خليلى فيما عشتما هل رأيتما قتيلا بكى من حُبِّ قاتله قبلى
ألا أيُّها البيتُ الذى حيل دونه بنا أنتَ مِن بيت وأهلك من أهل
فإن وجدت نعلَ بأرضٍ مُضِلَّة من الأرض يوماً فاعلمى أنها نعلى

إذ يبدو المعجم الغزلى هنا قريبا مما انتهى إليه عمر فى بعض صورهِ على غرار قوله :

جرى ناصحٌ بالودِّ بينى وبينها فقرئنى يوم الحصابِ إلى قَتلى
فطارَتْ بحدٍّ من فوَادى ونازَعَتْ قريبتَها حبلَ الصِّفاءِ إلى حَبلى
فلما توافقنا عرَفْتُ الذى بها كمثل الذى بهِ حذوك النُّعلِ بالنُّعلِ
فَسَلَّمْتُ واستأنستُ خيفةً أن يرى عدوُّ مكانى أو يرى كاشعُ فعلى
فقلتُ وأرختُ جانبَ السُّترِ إنما معى فتحدَّث غير ذى رِقبةِ أهلى

فهنا تبدو المعارضة واردة حول مشاهد الرقيب ، والواشى والأهل ، والهجر والقطيعة ، وموقف الفراق ، والوداع ، والسلام ، وفيما عداه يسير كل من الشاعرَيْن فى اتجاهه الذى عُرف به : علي عذريته عند جميل الذى يبدو دائم الشكوى من مرارة واقعه ، وواقع بشينة وزوجها ، ولايكاد يعيش إلا فى إطار عالم الذكرى الذى أفقده صوابه ، فيردد من صيغ البكاء المتكرر ما عاش أسيراً له ، مع إكشاره من صور العذل والملام والنأى وشكوى الزمن والاستسلام له ، وفى مقابل ذلك تأتى التفاصيل الأخرى فى اللوحة العُمرية موحية بنمط آخر مختلف إلى حد كبير ، حيث يبدو شاعرها مرهوناً فيها بالنماذج القصصية التي شُغل بها عمر فى مندييات النساء ، وكأن الفتاة تفضى إليهن بتجاربها معه ، فهي تقول لهن ، وهن يقلنَ ولها ، وهي تستنصح وهُن ينصحنها ، ليتكامل الحضور النسائي المتعدد فى الغزلية العمرية ، ولتتكامل لديه أيضا الصورة النهائية للقصيدَة من خلال اتجاهه المتميز فى سياق تيار الغزل الحضارى .

من هنا تظل المعركة محصورة فى هذا الإطار الشكلى أكثر من انصرافها إلى طبائع تلك التجارب التى قد يتشابه الشاعران فى جانب منها ، ولكن التشابه لا يمتد إلى كل الصور ، أو معظمها ، على النحو الذى نجده فى نماذج شعرية أخرى عند غير جميل أو عند غير عمر ، خاصة إذا أخذنا شريحة أخرى تقارباً فيها دون استعانة بهذا التصريح الذى يدور بينهما فى عالم من المواجهة الصريحة ، وهو ما تكشفه دراسة الرائية الكبرى المشهورة لعمر^(١) ، وما كان مما نظمه جميل فى معارضتها فى رائيته التى قاربت نصف رائية عمر على مستوي عدد الأبيات ، وراحت تحكى منها جوانب كادت تخلط بين الاتجاهَيْن ، وأوشكت أن تذيب ما بينهما من فواصل أو تقرّب ما بينهما من مفارقات ، أوجزنا بعضاً منها - عن قصد- فى النقاط السابقة ، فإذا جميل يسلك مسلك عمر فى الشكل الفنى العام للقصيدَة على مستوى الوزن والقافية ، إلى جانب ألوان التصوير التى بدت بينهما مكررة على الرغم من تباعد المعطيات الأولى للصورة من خلال حاسة البدوى ، أو حاسة الشاب المترف سليل الأرستقراطية القرشية وابن المدن المتحضرة .

(١) لها تحليل مفصل فى الجزء الثانى من كتابنا « أشكال الصراع » .

ولاشك أن هذه المعارضة تظل شاهداً على التقاء الشاعرَيْن ، وكذا على عنصر القصد الكامن من ورائها منذ صياغة المطلع العمري المشهور :

أَمِنْ آلِ نَعَمٍ أَنْتَ غَادَ فَمُبَكَّرٌ غَدَاةً غَدِ أَمْ رَائِحُ فُمَهْجُرٌ ؟
إلى مطلع جميل الذى يستوحى فيه نفس الصيغة الاستفهامية بما تعكسه من عالم القلق والحيرة إزاء التساؤل ، مع اختيار الاسم المحورى للغزل على نفس المستوى الإيقاعى ، وإن انصرفت دلالاته الرمزية - بالتأكيد - إلى بثينة عند جميل ، إذ يقول فى استهلاله :

أَغَادِ أَخِي مِنْ آلِ سَلَمَى فَمُبَكَّرٌ أَبِنْ لِي أَغَادَ أَنْتَ أَمْ مَتَهْجِرٌ ؟
وكأن جميلاً يعلن صراحة أنه إنما يعارض الرائية الكبرى لعمر ، ولعلها لاقت ذيوها وشهرة فى عصرها بما يدفع الشعراء إلى الإعجاب بها ، سواء على مستوى القص الذى تمتعت به ، أو على مستوى المادة البدوية التى ازدحمت بها ، والتى ربما كنت وراءها ذاكرة الشاعر العذرى البدوى ، وإن اختلف سلوكاً عن الشاعر الحضارى . وتتأكد لغة المعارضة بعد تجاوز هذا الاستهلال حين يقف جميل عند بعض لوحات عمر ليقترّب منها اقتراباً شديداً على الرغم من تباين المسلك - كما ذكرنا - وهنا تظل نية المعارضة قائمة من وراء هذا التشابه الذى يمكن أن نتأمل منه بعض المشاهد أو المواقف بما يكفى للدلالة على تأكيد الظاهرة :

(١) نقل المشاهد من خلال العالم النسائى وزحام حواراته المتميزة بما يكفى لتحليل نفسية المرأة ، وإبداء خوفها على الشاعر الغزل - وتفكيرها فى الخلاص من الأزمة بتوجيه النصح إليه بألا ينظر إليها حتى يضلّل القوم ، فكانت الفكرة هنا قاسماً مشتركاً بينهما ، حيث ردّد عمر على لسان الفتاة بين أختيّها قائلة له :

إِذَا جِئْتَ فَاْمَنْعْ طَرَفَ عَيْنِيكَ غَيْرِنَا لَكِي يَحْسَبُوا أَنَّ الْهُوَى حَيْثُ تَنْظُرُ
وهى نفس الفكرة التى يعرضها جميل ، ويزيد فى تفاصيلها من منطلق تجربة العذرى ، فيضيف إليها بعداً متميزاً فمن حوله الرقيب والواشى والأهل ، ومن ثم يظل جميل هنا قادراً على الانتقاء ، إذ استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى اتجاه آخر بدت فيه بدوية إلى حد بعيد :

وطرفك إما جئتنا فاحفظنه	فذئع الهوى بادٍ لمن يتبصر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها	وظاهر بغض إن ذلك أستر
فإنك إن عرّضت فينا مقالة	يزد في الذي قد قلت وأش ويكثر
وينشر سراً في الصديق وغيره	يعز علينا نشره حين ينشر
فما زلت في أعمال طرفك نحونا	إذا جئت حتى كاد حبك يظهر
لأهلي حسبي لأمنى كل ناصح	وأني لأعصى نهيهم حين أجزر

إذ يبدو جميل هنا قادرا على تلوين الموقف ، حيث استطاع تحويل الحيلة النسائية التي رسمها عمر إلى هذا الاتجاه المتميز تميزاً بدواة الموقف كلية .

(٢) مسلك الفتاة نفسها ، وهو ما يصوره عمر على لغة الشاب الحضاري ، وكذا الفتاة التي تدل على مكانتها الأرستقراطية فبدت مخدومة منعمة بين قومها :

ووال كفاهها كل شيء تعسوزه فليست لشيء آخر الليل تسهر

لتبيت ليلاً هادئة مطمئنة ، فإذا ما أصابها الخطب لم يصدر عنها إلا انفعالات قريبة إلى المجون ، فتراها من هول المفاجأة تولّعت وعضت بالبنان ، بينما نرى عالماً آخر يحيط ببيئة العذرى من الوشاة والرقباء ، فأى ضرب من القلق والخوف تعيشه من جيرة تجربتها ، وهو ما يتوقف عنده جميل حين يصور مخاوفه إزاء ذكره لأهلها وأبناء عمومته ، وكذا تصوير النجدي والتهامي والغريب والأعداء :

ولكنني أهلي فداؤك أتقي	عليك عيون الكاشحين وأحذر
وأخشى بني عمي عليك وإنما	يخاف ويتقي عرضهُ المتفكر
وأنت امرؤ من أهل نجد وأهلنا	تهام فما النجدي والمتفور
غريب إذا ما جئت طالب حاجة	وحولي أعداء وأنت مشهر
وقد حدثوا أنا الثقينا على هوى	فكلهم من حملة الغيظ موقر
سأمنع طرفي حين ألقاك غيركم	لكنما يروا أن الهوى حيث أنظر
أقلب طرفي في السماء لعله	يوافق طرفي طرفكم حين ينظر

ثم تبقى لوحة الوجدان وعفة العذرى حداً فاصلاً بين التجريتين من خلال شاعر يعانى

آلام تجربة الهوى بكل ما يشوبها من معان وصور ، وبين عمر الذى لم يشغله من عالم المرأة
سوي الاستمتاع بالنظر إليها على نحو ما فلسف به خلاصة اتجاهه فى قوله :
إنى امرؤ موَّلَعٌ بالحسن أَتْبَعُــــهُ لاحظُ لى فيه إلا لذَّةَ النظــــرِ
وهو المنطلق الذى بنى عليه فروسية المغازل الذى لا يفتأ يواجه القوم ويدعى أمامهم
البطولة وقوة المغامر :

فَقُلْتُ أباديهم فإما أَفوتْهُمــــم وإما ينالُ السيفُ ثأراً فيثــــُأَرُ
بينما ظل جميل حبيس تلك القضية التى أفزعته ، وحجبت عنه كثيرا من متعة اللقاء
التي مثلت لديه أقصى درجة للطموح ، فى وقت راح فيه يعرض حقيقة تجربته ، وأبعادها
القائمة من واقع تقاليد البادية :

وإنى لأرضى من بشيئة بالذى لو ابصره الواشى لقرتُ بلبلة
بلا وبأن لا أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب أمله
وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضى وأخـره لا نلتقى وأوائله
ففى إطار هذا البعد التجريبي يبدو الشاعر خائفاً فزعاً ، فإن نطق بغير اسمها فبأمر
منها ، فى سبيل تلك التقية التى قصدا إليها معاً : الشاعر ومحبوته .

وفى لوحات أخرى تبرز قدرية جميل فى تسليمه بمرارة واقعه الذى عجز عن تخطيه أو
محاولة تجاوزه ، وكيف ذلك وهو محكوم بعالم العذرى بين حس القبيلة وبين الحس الدينى ،
فليس أمامه إلا أن يلحق جراحه فى ظلال غربته عن الديار ، وخشية أبناء العمومة ، وكذا
خوفه من ربه فى ظلال حب ثابت لديه لا يتغير ، وهو ما يتناقض تماما مع المسلك العمرى
الذى لم يقف عند شئ من هذا كله لأنه لا يعترف إلا بتفرد مسلكه ، ولا يتوقف إلا عند حركة
المغامرة الغزلية التى يصورها من منطق الشاب الماجن .

ولاشك أن أسلوب المعالجة قد حدث فيه مفارقات ، طبقا لمفارقة الرؤى الغزلية ذاتها
يكشفها تأملنا لاستمرارية عالم البطولة أو منطقة الحوار ، أو أسلوب تحريك الحدث ، أو
القصد إلى التصوير ، ليبقى بين أيدينا الدليل وارداً حول ذلك النوع من القصد إلى المعارضة
بهذه الصورة الواضحة ، تلك التى يغلب عليها الجانب الشكلى مع استمرار مفارقات التجارب

وملابسات الأحداث الفردية والجماعية ، وكأنها لغة الغزل التي جمعت بين الشاعرين وإن
تباعدا في سياق العواطف والانفعالات تباعدهما في طبيعة الانتماء إلى أي من المدرستين
الحضارية والبدوية في جيل واحد .

الفصل الأخير :

وماذا عن شعرنا المعاصر من فن المعارضة؟

(١) مؤشرات الحس التراثي

(٢) إيقاع المعاصرة

(١) مؤشرات الحس التراثي

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى شعرنا المعاصر ، فهل معنى الانصراف عن النظم العمودى إلى نظام التفعيلة ، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، والخلاص إلى التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو ما دونها ، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووحدة البيت ، أو اللجوء إلى تغاير القوافى ، هل يؤدي كل هذا التحول إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموت يعد ضربا من الخطل والمغامرة التى لا تحمد عقباها ، وكأنا قد أقررنا - ببساطة - بإمكانية وقوع الانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو ما لا يجوز ، ولا يجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية يمكن أن يوضع على طرف نقبض مع حوارنا السابق حول شكلية معارضات شعراء المدارس الغزلية المضادة ، حيث يمكن هنا التنازل عن شروط الوزن والقافية والروي وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات الغزلية السابقة .

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال إمكانية تأمل استمرارية ذلك التواصل التراثى ، وهو أمر يبدو قائما إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو - على الأقل - فى تشابه ذلك المعادل الموضوعي الذى يدأب الشاعر على البحث عنه ، يجدد ويكدي حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته ، ويبلور من خلاله انفعاله .

فإذا ما انتبهنا إلى صيغة متزنة مقبولة أمكن استكشاف هذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى ، لأنه وجده جاهزا فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، أو استيعابه لتجارب الشعراء من قبله ، فإذا هو يستريح لهذا التشابه ، فيصوغ علي أساس منه تجربته ، وإن اختلف مقومات الشكل - ولا نقول طبيعة النوع الأدبي .

- فبدت جديدة - كما قلنا - وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها ، وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة .

وبناء على هذه الرؤية يأتي الاقتراح بفتح مجال جديد لدرس المعارضات الشعرية من خلال مثل هذا التصور ، أو بما يقرب منه ، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين في البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيست بقياس التقليد والإبداع معا ، بعيدا أيضا عن منطقة السرقات الفنية من ناحية ، أو ادعاء توارد الخواطر - افتعالا - من ناحية ثانية ، أو الاستغراق في التضمين من ناحية ثالثة ، وهم - حينئذ - أقرب إلى منطقة التناسع مع الموروث، وإثراء الجديد من خلال العكوف على القديم والإفادة منه من ناحية أكثر تميزاً ودقة .

فلا شك أن ثمة تجديدا على مستوى الشكل بما يكفى للخروج من عباءة القديم ، وقد يتسق النمط المستحدث مع إيقاع العصر ، أو يفى بتصوير طبائع التجارب ، وعندئذ يشيع في النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد والمعاصرة والجري وراء صيغ الابتكار والإضافة ، وإن ظلت هذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة .

وليس معنى هذا أن نسقط حق التيار التقليدي في نظم الشعر في أن يظل معارضا ، أو متأثرا بالقديم ، فهو أولى بذلك من سواء ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه في بعض الشوقيات ، وعندئذ تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان في هذا الجانب .

ولكن الموقف الذي لا يزال بمثابة اقتراح يحسن تأمله أن نتوقف عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها ما يشي بالتقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطلاحنا - وقتئذ - على دراسة عمله من خلال مفاهيم مرنة وفضفاضة للمعارضة الشعرية ، على أساس الطبيعة النوعية للتجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز في قضية الشكل الجديد التي يجب ألا تقف حجر عثرة بيننا وبين التراث ، وإلا حكمنا بانقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموت على تاريخ أمة لا يجرؤ باحث - ولا يحق له - على إصداره إلا متجنبيا على الحقائق ومتجاوزا المنطق الطبيعي للأشياء ، مما يبدو مرفوضا بكل المقاييس .

ويظل هذا الاقتراح مستندا إلى القرائن والشواهد العشوائية التي لم نقصد إلى رصدها قصدا ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها عدداً ، بل ربما تبيننا عنصرا ما من عناصر التجربة ،

وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقصورة على الشاعر المعاصر ، وكأنما وفر علي نفسه عناء البحث عن أشباه موضوعه على أرض الواقع المعاش ، خاصة أن الموضوعات كثيرة - كما رأينا من قبل - كثرة الأشياء الموجودة في عالمه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شيء « حين يمتزج بالحياة الإنسانية » وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور صالح للتعبير ، واجد عن التعبير عنه صدى مجيبا في خواطر الناس»^(١) .

وبعد الوقوع علي مثل هذا الرمز التراثي كسببا جديدا يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكري الذي نحن بصده ، بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها ، فكما أراح شوقي نفسه علي حساب البحتري أو أبي نواس أو المتنبي ، ثم بحث عنها فوجدها من خلال أي منهم ومن واقعه ، نجد المجال ما زال مفتوحا أمام شعرائنا الجدد ، لولا تلك الحواجز الشكلية التي ارتبطت بنزعة التجديد ، فبدت وكأنها عقبة كثود يصعب تجاوزها حين تحول دون عرض التجارب في أطر الأنساق الفنية المعروفة ، ومع هذا فقد ظلت التجربة التراثية قادرة على جذبهم في كثير من الأحيان ، وأعلن فريق منهم عن ذلك صراحة علي غرار نحو ما نجده عند شاعر رومانسي مثل إبراهيم ناجي حين يتعرض طويلا للمشاهد الظلمية التي أخذت لديه بعدا غزليا خاصا ، ولكنه سيظل من طرف ظاهر أو خفي وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذي احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية ، ومن هذا حذوها في ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، فلم يكن الشاعر ليتخلى عن منطق الإحساس بالضيق الإنساني في أوسع صوره ، أو الترنح أمام حالة الفقد في أدق معانيها ، أو استكناه حرمانه الداخلي ، أو مخاوفه من المجهول ، أو ترقبه للعدم ، صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعا معاشا لدي شعرائنا ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة بين مكان وامرأة وشاعر ، ومن خلال بكاء وماض وحاضر ومشاعر ، وارتباطا بوقوف واستيقاف وبكاء واستبكاء ، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتسخط عن أبعاد إنسانية رحبة تكشفها تلك الدلالات النفسية العميقة التي شغلت باستجالاتها الدراسات الأدبية علي طريقة ما عرضه « فالتر بروانة » أو عز الدين اسماعيل أو غيرها في هذا الجانب من حيث التفسير الرمزي أو النفسي لما وراء الطلل من علاقات بعالم اللاتناهي إلى عالم العدم ومساحات الفناء المفروضة علي النص وصاحبه .

(١) مقدمة عابر سبيل للعقاد ص ٥ .

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسى يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوي الكور وما وراء الطبيعة ، على عكس ما يخضعه لعلمه أو خبرته ، سواء أكان بدويا أو حضاريا ، جاهليا أو غير جاهلي ، إذ أن ثمة رابطة تشده - بالتأكيد - إلى وجوده البشرى لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصور ، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار تسمح بتبيين طبيعة هذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله والتسليم به ، والدعوة إلى تعزيزه واحترامه .

ومن منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن الاستدراك على الموقف حتى لا نقطع بدور مرحلة مدرسة الإحياء ، وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبى ، وكأن ما بعدها يظل نباتا شيطانيا فى أرض يباب لا حياة فيها ، أو يظل منبت الصلة - وهذا مستحيل - بالمادة القديمة التى أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة خاصة منهم القمم الكبار ، أو يظل - على أسوأ الفروض - بمثابة تجاهل لحركة الشعر عبر هذا الاتجاه ، وهو ما يعد ضريبا من التخاذل الذى قد يشين كيانتنا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها ، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن تضيق فى غياهب التناسى ، أو التغافل ، بما قد يجنى علي كم فكري له قيمته ووزنه ، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به والحرص عليه ، وتحديد موقعه من مساقات الموروث والمستحدث فى آن واحد .

فإن سملنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال - والمثال هنا عشوائى - أن نلمح تشابها واضحا بين منطق شاعر كالسياب فى أنشودة مطره ، وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبى وبين منطقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتجاوز من خلالها ، وشكا إليها همومه وشها أشجانه ، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلا بين تأثير وتأثر^(١) ، فستظل الطبيعة هي الطبيعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان ، والتجارب البشرية هي التجارب ، والوطن هو الوطن ، على غرار ما رأيناه عند شوقى وحافظ وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم - وما أكثره - علي غرار وطن ابن الرومي الذى آلى على نفسه ألا يقبل بيعه إياه ، وألا يري غيره الدهر مالكا ، وإن اختلفت صيغ التعبير ، أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير عمقا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا لا يسقط - بحال - منطق التشابه الذى يذكرنا دوما بحديث المعارضات وعالمها المتميز .

(١) على نحو ما ظهر فى شعر الصنوبرى وأبى تمام وغيرهما ومن قبلهما يأتى درس الطبيعة فى الشعر الجاهلى (انظر دراسة الدكتور نورى القيسى)

فإذا لم يقنعك هذا الشاهد وقلت شتان بين صور السياب في إطار فكره ومنهجه الجديد ، وبين صور القدماء على بساطتها ، ووضوح دلالتها وعفويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعاً من خلال شاهد عشوائي آخر كتبه « أمل دنقل » ، وهو في فراش مرضه على طريقة المتبني ، يوم أن كان في فراش مرضه أيضاً في مصر ، وكأن الشاعر قد بحث في خزانة فكره ورواسب لا شعوره فوجد أبا الطيب ماثلاً أمامه وقد أصابته الحمى فأقعده في فراشه الذي كان جنبه يمل لقاءه في كل عام - على حد تصويره - وراح يحكى تجربته المريرة معها ، ومراوغته لها ، وصراعه المستمر للنجاة منها ، ولكن دون جدوي ، فإذا هي تأتيه قهراً لأنها تراقبه علي حد معالجته للموقف « مراقبة المشوق المستهام » و في حين أنه يراقب وقتها « من غير شوق » ، حيث يبدو منها خائفاً فزعا حتى يطلع علينا منها بحكمة جديدة حول منطق الصدق في مثل تلك الملابس التي يعيشها :

ويصدق وقتها الصدق شـــــر إذا ألقاك في الكرب العظام

إذ ربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرين ، وربما وجد أمل في موقف المتبني مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه ، أو صراع النفس وانقسامها بين ماضٍ تتمنى أن يعود ، وبين حاضر تتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته ، فهنا يبدو تأثير أمل بالمتبني - علي الأرجح - وكأنما أفاد من تجربته في مثل هذا الموقف ، خاصة إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح تبررها إنسانية التجربة وعمومها وخصوصيتها على مستوى الشاعر الفرد في آن واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعي فلم يجده إلا في صورة ذلك الجواد العربي الأصيل ، وهو هنا يتلمس من خلاله جانباً من أصالته أيضاً ، وكذلك عرويته ، فهو اختيار عنصري في صور مبدئية يعقبها توحده معه على الصعيد النفسي ، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءاً يصعب إسقاطه من وجدان العربي ، وجانباً أساسياً من حبه في عمق الصحراء المرؤعة وهو ما لم يكن لينقسم عنه يوماً ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاة من أهوالها ، والرحلة عبر مشاقها ، والفوز بقطعها حتى تصبح فعلاً مفازة ؟

لقد توحدت عنصرة مع جواده حين راح يتحاور معه ومن خلاله ، وإن بدا الجواد لديه عاجزاً عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة ، يفهمها عنصرة بحكم معاشرته له ، وعلاقته الحميمة به ، وهى اللغة المشتركة التى حرر من خلالها الفرس فارسه ، فإذا به يتجاوز من خلاله طبقته ، فكان الجواد والفروسية وسيلة ومدخلا إلى أوسع أبواب التحرر الإنسانى ، بل بدا رمزا من رموز تلك الحرية ذاتها :

هلا سألت الخيل يا ابنه مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
إذ لا أزال على رحالة سابح	نهد تعاورة الكماسة مكلّم
طورا يُجرّد للطعان وتارة	ياوي الى حصيد القسي عرمرم
لما رأيت القوم أقبل جمعهم	يتذاكرون كررت غير مذم
يدعون عنمتر والرماح كأنها	أشطان بشر فى لبان الأدهم
ما زلت أميهم بثغرة نحره	ولبانه حتى تسربل بالدم
فازور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلى بعبرة وتحمم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى	ولكان لو علم الكلام مكلّمى
والخيل تقتحم القبار عوابسا	ما بين شيطرة وأجرّد شيطم
ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها	قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم

فإذا هو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته ، ولم تكن للفارس منزلته السامية إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز شجاعته ، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة ، وانتزاع صك حرّيته من خلال إنقاذه لقبيلة برمتها ، ولذا راح يدير من خلاله ومعه هذا الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه خائفا ومشققا ، ولا يكاد يتطهر من عاطفتيه هاتين تجاهه فى سياق حرب أو موقف سلم ، بقدر ما بدا شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ما واجه من حروب ، وهو - أى الفرس - على أى حال - سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء .

ولم تكن اللوحة الحربية هى الوجه الوحيد للفروسية ، ولاهى ظلت قصرا على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة الحر والأمير - أيضا - لإبراز إمارته وتأكيد سيادته عبر رحلة صيد يتخذ فيها أداة لا يهدأ إلا إليها ، على لغة امرئ القيس - الملك الضليل - فى لاميته

حين يخيف بفرسه كل قطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدها جميعا ، يتحكم فيها وينشر بينها ضروبا من القوضى والفرع يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته وتكُن فارسه من قيادته وتؤكد منطق التفاهم بينه وبينه :

وقد أغتدى والطيرُ في وكُنَّاتها	لغيث من الوسمي رائده خال
بعلجزة قد أترز الجري لحمها	كسيت كأنها هراوة منوال
دَعَرْتُ بها سريا نقياً جلوده	وأكرعه وشي البرود من الخال
كأن الصوار إذا تجهد عدوه	على جمزى خيل تجول بإجلال
فعادي عداً بين ثور ونعجة	وكان عداً الوحش منى على بال

فهو يعجب من فرسه بصلابته ، وتعجبه قوة بنيان جسده ، وشدة ضموره ، فكانه الهراوة القوية التي تحدث ذلك الفرع بين أسراب البقر الوحشي التي فرّت أمامه مذمورة حتى أجهدتها العدو - فاضطرها الرهق والمعاناة إلى الاستسلام له ، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذي لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد في لحظة نصر ينتظرها كما صور ذلك قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة	كفاني - ولم أطلب - قليل من المال
ولكنني أسعي لمجد مؤثّل	وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالي

وعلى هذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثالية جواده ، بل تكررت لديه المشاهد ، وارتسمت في مخيلته الصور التي رآها قريناً لإمارته وفروسيته ، خاصة إذ أخذنا بدلالة ما رصده امرؤ القيس نفسه في تفاصيل المشهد في بانيته التي يراه فيها :

وقد اغتدي والطير في وكُنَّاتها	وماً الندي يجري على كل مذبذب
بمنجرد قبيد الأوابد لاحه	طراد الهوادي كل شأو مغرب
علي الأين جياش كأن أنهرامه	على الضمر والتعداد سرجة مرّقب
يباري الختوف المستقل زماعه	تري شخصه كأنه عود مشجب
له أنطلا ظبي وساقا نعامة	وصهوة غير قائم فوق مرّقب
ويخطو على صم صلاب كأنها	حجارة غيل وارسات بطحلب
له كفل كالدهص لبده الندي	إلى حارك مثل الغبيط المذاب

وعين كـمـرأة الصـنـاع تـديـرها	لـحـجـرها مـن النـصـيف المـنـقـب
لـه أذنان تـعـرف العـتق فـيـهـما	كـسـامـعـتى مـذعـورةٍ وِسْطَ رِرب
ومـسـتـفـلك الذُّفـرى كـأن عـنـانـه	ومـتـنـانـه فـى رَأـس جـذـع مُشـدَّب
وأـسـحـمَ رِئـانِ العـسـيب كـأنـه	عـشـاكـيلُ قـنـو مـن سـمـيـحـة مـرْطـب
إذا مـا جـري شـأـوتـنِ وابتـلَّ عِظـفـه	تـقـول هـزـيزُ الرـيح مـرت بـأثـاب
يـديـر قـطـاة كـالمـحـالـة أشـرـفت	إـلى سـند مـثـل الغـبـيـط المـذآب

فإذا هو يبكر فى خروجه بفرسه الذى يراه قيذاً للوحوش لسرعته وقوته ، وهو يعلوها جميعا كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقم منها شئ ، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ، حتى راح يلتبس له الأشباه فـ « أيتلاطى ضامر » ، أو « ساقا نعامه » ، أو سرعة « ذنب » أو سرعة « ثعلب » فى عدوه وجريه ، أو يصور حوافره فى سياق الشبه فى صلابتها بحجارة الماء التى لا تتفتت وقد علاها الطحلب فاصفرت واشتدت صلابتها ، ثم صور عنانه الذى شدَّ به إلى يد فارسه ، فبدا كجذع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان منه مشهد الذيل مثل شماريخ نخل كثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفقة ، ومنه راح ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصل فيها طويلا خاصة حول أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش ، وكذا الثيران الوحشية ، تلك التى راح بعضها يدفع بعضاً أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس ، لينتهي الرحلة بتصويره مظفرا منتصرا - كصاحبه - بدليل :

كأن دماء الهاديات بنحره	عصارة حناء بشيب مُحَضَّب
وأنت إذا استدبرته سد لرجه	بضاف فوق الأرض ليس بأصهب

ولأنريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسية العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحّد الشاعر العربى مع فرسه ، حين أحس تواجد الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه ، وكذا كان تفاعلها مع بمدوحه حتى بدت الخيول لدى المتبنى - مثلاً - فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فلا تستنكرن له ابتساما	إذا فهق المكر دماً وضاقا
فقد ضمنت له المهج العوالى	وحمل همّه الخيل العتاقا

هذا فيما يتعلق بمدوحه (سيف الدولة) ، أما عند المتبنى نفسه فكان للخيول معه شأن آخر ، ابتداءً من حنينه إليها ، إلى توحده معها ، إلى التماس ذاته من خلالها ، إلى تصوير ذلك المعادل الذي لم يطل بحثه عنه إيّان مرضه في مصر في إطار أزمته ، فكان ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صور نفسه من خلاله ، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخراً منه ، ليتوقف عند تشخيصه النفسى الذى لا يدركه أحد سواه من خلال تصويره لطبيعة هذا الجواد حين تتلاقى مع طبيعته هو ، فهو جواد أبى لا يرى المجد إلا فى الميدان والتدفع عبر أهواله ، كما يجد مرضه فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج ، أو - بالتحديد - فى العجز عن تجاوز الإقليم الذى ضاق به إقامة وحسباً :

يقول لى الطبيب أكلت شيئا	وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبيه أنى جواد	أضر بجسمه طول الجمام
تعوذة أن يغبر فى السرايا	ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لا يظال له فيرعى	ولا هو فى العليق ولا اللجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من كل ما سواها ، وقد اعتد بنفسه معها فى جوف الصحراء ، فبدأ بها بداية فارس عملاق أكمل من واقع صلتها بها شاعريته ومجده المرتقب :

الخيول والليل والبداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم
وبذا تعددت أرصدة القروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم ، فكانت الرمز ، وكانت الحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك من زحام المعانى التى استوقفت شاعراً مثل أمل دنقل ، فبدأ فيها قريباً جداً من المتبنى بدليل قصيدته التى نظمها « مع المتبنى فى مصر » ، ويبدو أنه قد توقع تلك المعية التى صحبه فيها عبر رحلة مرضه التى استوحى منه فيها حديث الخيول التى وظفها فى إطار تجربة المرض أيضاً ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم (ثمانية) ، وفيها استوقفته مشاهد الماضى الذهبى ذلك الذى كانت الخيول أساساً فيه تسجل أوج قوتها وزهوها ، من واقع ما تم فتحه على سناها ، فكانت كما صور فى قصيدته « الخيول » :

الفتوحات - فى الأرض - مكتوبة بدماء الخيول .

وحدود الممالك .

رسمتها السنايك .

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..

حيث يميل

وكأنه إنما يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها التي رأيناها
موزعة بين شعرائنا القدامى فى سبيل تلك الفتوح ، وسنايكها التي ارتسمت ضمن لوحات
شجاعتها ، وسيوف الفرسان التي رُسخت تلك الفتوح الواسعة ، لتظل حقائق مكتوبة فى
أعماق التاريخ . ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرا فى إطار الحلم الذى يموت على أرض
الحقيقة ، حين تنتقي كل الصور الموجبة لها ، ليراها الشاعر - آنذاك - من منظار آخر ،
فقدت فيه كيائها ، بل ربما كينونتها ، فى إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة
باهتة مشوهة بدت أقرب إلى عالم الموت منها إلى صحيح الحياة ، فى مشهد كوكبة الحرس
الملكى ، أو فى جمادات حقيرة يعبث بها الصغار فى صورة ذلك الحصان الخشبي ، أو حصان
الحلوى أو الطين ، فكلها تبدو صورا مهترئة هزيلة أقرب إلى تمثيل «العدم» فى آنية عالم
الشاعر ، مقابل ذلك «الوجود» الفاعل الذى راح يستشرفه من عبق ذلك الماضى البعيد ومن
عراقته :

اركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل

لست بالمغيرات صبحا

ولا العاديات - كما قيل - صبحا

ولا خضرة فى طريقك تُمَحَى

ولا طفلُ أضحى ..

إذا ما مررت به .. يتنحى

وها هى كوكبة الحرس الملكى ..

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

يدق الطبول

اركضى كالسلاحف ..

نحو زوايا المتاحف

صيري قاثيل من حجر فى الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيري فوارس حلوي بموسمك التبوى

وللصبية الفقراء .. حصاناً من طين

صيري رسوما .. ووشما

مثلما جف - فى رثتيك - الصهيل !

فهل كانت تجربة الشاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد تجسدت له صورة ذلك
الفرس الذي انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم جف في رثتيه الصهيل إلا تكراراً واضحاً
لنفس الأعماق التي رسمها أبو الطيب له وللحمى من خلال رموز الجواد ؟
وهل كان الموقف إلا ضرباً من مثل هذا التوحد ، وكشفاً عن طبيعة ذلك التشابه ،
الوارد بينهما من خلاله تمثله ووعيه بمسلك أبي الطيب ، وقد رأى نفسه هناك جواداً « أمسك لا
يطال له فيرعي ، ولا هو فى العليق ولا اللجام » على عكس ما عرف عنه في ماضيه يوم أن
« تعود » أن يغبر في السرايا ، ويدخل من قتام فى قتام ، أو يوم أن كان الشاعر نفسه يل
لقاء فراشه فى كل عام :

وملئى الفراش وكان جنبى يمل لقاء فى كل عام

لقد بدا أمل شديد القرب من نفس التجربة ، وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته
الخاصة ، ومن جدله مع مرضه ، تلك الصور المتعددة التي رسمها للحصان عبر صراعات
الزمن بين الموت والحياة ، ثم تردد لديه صراع الشاهد بين الماضى العريق والحاضر الهزيل ،
فأى هزال الذى يعيشه إذا ما قيس بأصالة الماضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت
مع البشر فألبسها ثوباً إنسانياً فى كل شئ :

كانت الخيل - فى البدء - كالناس

برية تركض عبر السهول

كانت الخيل كالناس فى البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوتَ الظليل
ظهرها لم يُوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسدُ الحُر تحت سياط المروض
والقم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد .. بالكاد
لم تكن الساق مشكولةً
والخوافر لم يك يثقلها السُنّيك المعدنى الصّقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس
في ذلك الزمن الذهبى النبيل
عندئذ بدا الشاعر شديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجابا بها ،
ولكنه إعجاب مرهون بتجليات تلك المفارقات بين موجب ماضيها وبين سالب حاضرها ، ومنه
ما ينصرف إلى تصور ظهورها ، وجسدها الأبدى ، ولجامها ، وساقها ، وعليقها ، وخوافرها ،
على نحو ما بدا موزّعا بين ثنايا اللوحة عبر الماضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان
الحاضر ، ومثل ذلك ما كان من موقفها فى ذلك الماضى - أيضا - من خلال أعين الناس ،
وكأنها تحكمت فيهم حين حقّقت لهم المجد ، وإلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع ، فكان لها
- آنذاك - زمام الأمور دون غيرها ، وكانت ذواتها فاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه
صورتها ، ولعله قصد بمنطق الرمز - أيضا - التلميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو
ما قد تكشفه الصورة فى قوله :

الخيل بساطُ على الريح
سار - على متنه - الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين
صاروا مشاةً وركبان

والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جيلَ فرسانها
تركت خلفها : دمعة الندم الأبدى
وأشباح خيل
وأشباه فرسان
ومشاة يسبيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان
اركضى للقرار
واركضى أوقفى فى طريق الفرار
تساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
ماذا تَبْقَى لك الآن :
ماذا ؟

سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المشتراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول
(هذا الذى كسرت أنفهُ ،
لعنة الانتظار الطويل)

فإذا بإحساس بالألم هنا يتدفق لدى الشاعر ، فيدفعه دفعاً إلى تصوير قتامة حاضرها
وكآبته ، وقد آلت إليه جمادا لاقيمة له ، وإن بقيت فيها الحياة ، فهى مجرد أدوات لعب
الصغار أو الكبار على السواء ، وهو وسيلة رهان تظل من خلالها غافلة عما يدور بشأنها ،
وأى هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى دمية فى ظلال شموخ الزمن وتعاريفه التي لاتنتهى

بقدر ما تُنهى ، وكيف يبقى هذا الشموخ إلا للزمن دونها ، فإذا به يجد فى كسر أنف أبي الهول مؤشرا آخر من مؤشرات سطوة الزمن يدعم مقولته حول صورة قسوته ، وكأنه بَعْدُهَا إنما ينصرف إلى انتظار الموت التي يفرض هيمنتها على كل الأشياء ، وأمامه يضيق النفس الشعري إلى هذا المدى :

استدارت - إلى الغرب - مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

إذ ربما كانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانا بنهاية الحياة أو قرب المنية على حد ما تعكسه الصورة الأخيرة .

وكانما انصرف الشاعر من خلال مجملها إلى أعماق التجربة الإنسانية التي غلفتها قصته مع الخيول ، وقد أحالها إلى ضرب من « الدراما الإنسانية » التي تحكى فطا من الصراع الآدمي أو حتى الصراع المطلق إزاء الزمن . فكانت المعادلة معقدة بين الماضى والحاضر ، وكانت مساحاتها معقدة بين الطموح والفشل ، وهو ما التمسنا له نظيرا لدى المتنبي على نحو من القرب الظاهر له ، وعند غيره من شعرائنا على لغة التصوير الواعى لماضى الخيل فى شعرنا القديم .

ونعود إلى بداية هذا الحوار الذي يظل بمثابة اقتراح فهل تؤتى مثل هذه المحاولة ثمارها المتوقعة فى زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلى أساس منها قد تتوجه مداخلنا إلى التعرف على مزيد من هذه الاتجاهات الواضحة لدى الشاعر المعاصر ؟ فى ظنى أن الاقتراح يظل رهنا بمعاودة تأمل أمثال تلك التجارب وأشباه هذه المواقف ، بما يكفى لالتماس التقارب بينها ، بعيدا أيضا عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حين ترد بين ثنايا الصور الجزئية أو اللمحات السريعة بما لا يكفى لتناولها باعتبارها ظاهرة عامة تحكى قصة التواصل الدائب بين معطيات القديم والتجارب المعاصرة .

(٢) إيقاع المعاصرة

فإن شئنا طرح الظاهرة من منظور عصرى باعتبار معاصرة الشاعر الجديد ، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة ، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها ، وطبائع صورها ، فرمما كانت « التناصية » كمصطلح نقدى معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط فى موقفه من الموروث مما يجعله قريباً إلى الأذهان ، باعتبار هذا التجاوز الشكلى عما كنا نلتزمه فى حديث المعارضات ، وإن كان الأمر يظل مقبولاً لأنه لن يصل- بحال - إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين ، فكلاهما شعر ، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجُّه بين العمودى القديم وبين الحر المعاصر .

على أن ما يبقى واضحاً ومؤكداً هو طبيعة تلك العلاقة المشتركة والمركبة من حيث الحضور النفسى والذهنى بين النصين - القديم والجديد - وربما أكثر عن طريق الاستشهاد أو « التضمين » ، دون أن ننزلق إلى القول بالسرقة الأدبية - هنا - خاصة أنها لم ترد ، ولم يقترب الشاعر من عالمها ، ذلك أن النص الأخير إنما يظل قادراً على استيعاب معطيات موروثه احتوتها نصوص أخرى سبق إليها منذ صاغه مبدعه الأول ، وفى كلِّ نجد ما يضمن لأى منها خصوصيته وعمومه فى سياق القاسم المشترك ، حين يتردد لدى اللاحق من خلال السابق عليه كما يظل معبراً عن ذاتية صاحبه فى آن واحد .

كما يبقى عطاء النص الأخير من حيث هندسة النص وطبيعة معماره كاشفاً عن استمرار - بل ربما اتساع - باب التجديد والإضافة ، دون حجر على إبداع الشاعر بقدر ما يتكشف من استيعاب لقدرته على الابتكار ، فهو قادر على اصطناع ضرب من التفاعل النصى الذى يحدثه داخل النص الواحد ، وهو ما يمكنه من صياغة المقاطع ، أو تحويل مضامينها من بنية نصية بعينها ، قد تختلف عما هو بصدد معالجته حتى وإن وجد نظام المقاطع فى نصوص أخرى قديمة .

وعلى هذا لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو « التناص » أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق ، إلا إذا اخذنا باعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة انتاج قول (النص المستشهد به) ، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه فى نص الاستقبال ، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصرى كما كان دون أن يلحقه أى تغيير فى ذاته

من وجهة نظر الدال ، فإن النقل الرأسى الذى يتعرض له يغير دليله ، وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع فى نفس الوقت .

وهنا يتجاوز النص الأخير حدود الاستشهاد بهذا المعنى المحدد ؛ ليقترح عالما أكثر انفتاحا وعمقا ، خاصة حين يتقبل إضافات الشاعر الأخير ، فلا يقف عند المعنى الحصرى ولا الصورة المنقولة بقدر ما يغير بما يتسق مع تجربته التى يصدر عنها ، ويرتحن بها ، وهنا يمكنه إنتاج القيمة الجديدة من خلال توالد النص مع أشباهها فى الموروث بشكل غير حرفى ولا هو منقول برمته .

وكما رأينا فالنص لا يتوقف من حيث التأثير والاستيعاب عند نص واحد بعينه ، بل لعله يمتص فى داخله عددا من النصوص ، ويبقى التركيز فيه على المعنى من خلال تلاقى مجموع النصوص السالفة فى صيغة متقاربة ، أو هى علاقة « تناسية » تسهل للقارئ إدراك طبائع العلاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقت ، وربما انطبقت عليه من حيث تأثيره وامتداده القائم فى أعمال أخرى جاءت تالية عليه ، ومن هنا يقترب مفهوم التناسية من واقع هذا التأثير والتحول ، وإن ظل مائلا فى غير انقطاع عن الحقل التقليدى حين يختص بالبحث فى الأصول والمصادر ، على غرار ما استوقفنا من حديث المعارضة أو المحاكاة ونظائرها من مستويات الصياغة والأداء ، وكأن الموقف يتحول - على حد تعبير باختين - إلى تحول النص إلى فسيفساء من الاستشهادات ، انطلاقا فى ذلك من أن كل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر .

ولاشك أن مرحلة التحويل هذه قد تسمح للنص الأخير بأن يظل محتفظا بكيانه ، معبرا عن خصوصيات أداء مبدعه وتمايزه ، خاصة أننا تحولنا من سياق المعارضة الصريحة إلى منطق أكثر خصوصية ، قوامها التعامل مع نص الاستقبال بشكل أكثر فعالية ، وأكثر انطلاقا ، وأكثر اتساعا ورحابة ، باعتبار ما ورد فى النصوص الأصول دون الاكتفاء بمعطيات النص الواحد ، وعندئذ علينا أن نعترف بحق الشاعر فى الممارسة التقليدية للاستشهاد ، أو الاقتباس غير المعلن ، أو الإيحاء بما ينتهى إليه من إدراك جوهر العلاقة بين النص والنصوص الأخرى ، مما تحيل عليه - بالضرورة - انثناء من انثناءات النص العديدة ، وإلا فإنه لا يفهم على حقيقته ولا يتكشف كل ما بداخله .

وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الاقتباس في لحظة الإبداع ، أو إجاب النص ، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد ، والإطالة والإيحاء ، وإدماجها في فضاء النص الذى يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً ، إذ لا شك أن ثمة ركائماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه فى تصوير التجربة ، فأمامه تجربته الخاصة ، وأمامه معطيات واقعه . ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب فى أعماقه ، يدفع إليه بالأشباه والنظائر دفعاً ، بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها .

وعلى أساس من تأمله وتوقفه تبدأ حركة الإبداع وتتجلى لحظة تخلق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل ، ويشير إليها منطق ذلك التقارب الظاهر بين النص الأخير ، وبين ما قبله من نصوص وإن تعددت وكثرت ، وكأن المبدع الأخير - بهذا الشكل - قد أضاف - وربما بدأ - من جديد على الرغم من تعلق الأمر لديه بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كل مترابط ومتماسك ومتجانس ، ومع هذا فإن الاتهام لا ينسحب على المنقول عنه ، باعتبار إمكانية وروده مفككا أو ممزقا لحظة انخراطه فى النص الجديد ، هو فقط بهذه الصفة باعتبار صورته الجزئية موضع التأثر أو الاقتباس ، وكأننا مال الأخير إلى انتقاء جزئيات بعينها تتسق مع خط تجربته ، وتصدر باسمها ، فكأن الاختيار - بهذه الصورة - ظل مبنيا على أساس معطيات محددة معلقة به ، وتتخلق فى أبنية عمله بصورة أكثر فعالية ، تجعل من حقه جمع الأشتات المتباعدة فى نسق جديد له تميزه وله أيضا خصوصيته ، وله فى عمله - ضمن ماله - قيمته ووظيفته الجمالية وما وراءها على مستوى الأداء والتلقي.

ومن واقع هذا القياس نستطيع رؤية النص من سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التى لمعت أمامه ، فجذبه بريقها ، فكان الحضور فعليا لتلك النصوص ، وظل ذلك الحضور مرهونا بمنطقه التحويلي الذى تتعدد فيه الدرجات ، أو تتنوع فيه الكيفيات المهيمنة لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجددة بين النص الأخير وبين ما سبقه من نصوص متقدمة عليه ، أو ربما معاصرة له .

ومن هنا ، ومع تعدد تلك التوجهات يظل مثل هذا الدرس فى حاجة إلى تعدد المحاولات ، لعلها تظل قادرة على الإسهام فى تأكيد اصطناع منطق الامتداد والتواصل بين الجديد والقديم ، سواء أخذنا فى درسه بمنهجنا التقليدى البسيط على وضوح ودقته ، أو ملنا

مع أنصار الاستغراق فى التجديد إلى صياغة مصطلحاتهم والأخذ بها ، وكأنها تظل مرهونة لدينا بدلالات التضمين المعنوى أو الاقتباس ، أو الاستشهاد ، وفى كل الأحوال تظل الغاية ثابتة عند حد تعلّقها باستكناه ما وراء النص من موروثات يمكن التوقّف عندها ، ويحسن تأمل قيمتها فى إثراء النص مع الإبقاء على خصوصية التجربة وتفردّها فى كل الأحوال ، ولا مانع - عندئذ - من اكتشاف مذهب الشاعر فى الحياة ، أو التوقف عند زاوية اختياره لفضاء نصه من جراء استيعاب تجربته ، وخلاصة حوار مع عالمه ، فهو يعيش تجربته بكل أبعادها واقعا وحلما ، متخذا من قصيدته وسيلة كبرى لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد جوانبه ، مع الاحتفاظ أيضا بخصوصية معاناته لحظة الإبداع ، مهما تراحمت عليه مواد القديم ، وأيا كانت درجة شغفه أو انبهاره بها .

فإن انتهينا إلى التسليم بقيام تجربة المعارض من خلال فكرة « التناص » بقى أمامنا أن نتبينها ونذود عنها خروجا بها عن منطقة الاتهامات التى لحقت بها ، وكأن المتأخر حين استوحى من المتقدم كان فى حاجة إلى من يستحشّه علي صياغة عمله ، أو إخراجه على النحو الذى صاغه من خلاله ، وهو قول لا يتسق مع جوهر « التناص » من حيث الاعتراف بكمون المواد الموروثة فى لاوعى الشاعر ، فإن مال إلى العشور على معادله الموضوعى ، أو وجد له نظيرا سبق إليه ، فلا مانع - إذن - من التعرّيج على الموروث لينهل منه دون وجل أو تردّد بل على العكس فقد ضمن إثراء عمله من خلاله وهو الأمر الذى يمتد - بدوره - إلى تبنى الدفاع عن حرارة تجربة المعارض ، حتى لا يخشى أن يكون قد تجاوزها إلى مرحلة ترك القياد لمواد جاهزة ، دون أن يتفاعل معها ، أو أن تتخلّق بحذاقيرها من جديد على يديه ، وهو ما يطرح - أحيانا - تحت منطلق الاتهام بفتور التجربة ، أو التسليم بمؤشر العجز عن بلورتها فى البدء من جديد ، وهو ما ينقضه أيضا توافر ذلك الحس التراثى بشكل جاد وفُعال لازال يطرح على المبدع من خلال ذاته ما يستحق المراجعة والإضافة ، ويضمن له الاستمرارية والبقاء من واقع تسريه إلى العمل لحظة تخلقه وانفتاحه على الوجود من حوله .

وبذا يتحول القول بفتور التجربة إلى منعطفات أخرى ، ويأخذ قياسا مخالفا عبر مواقف إبداعية بعينها ، لانشترط فيها أن تكون صادرة من نقطة البداية ، أو أن تكون واردة من إحدى زوايا التحول ، أو مناطق التأثير بهذا الشكل أو من خلال أي من تلك التجليات .

ومعنى هذا أنه بوسعنا - أيضا - تأكيد إيجابية تجربة المعارض حتى لا نظل حبيسة التناس ، وكأنها فقدت حرارتها ، بل - على العكس من ذلك - فهي تظل قادرة على الإعلان عن نفسها بشكل واضح ومفهوم دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد ، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانياً وآتياً ، أو تأثراً وتاريخاً ؛ ذلك أن أى امتداد أو جذور لمثل تلك التجارب إنما يظل رهناً بصيغة الأداء التى ينطلق المبدع من خلالها كاشفاً عن ذاته ، وصادرا عن واقعه ومتمثلا تراثه الطويل الممتد فى آن واحد .

وهذا يبقى الجمع بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) واحداً من مؤشرات التمكن والأصالة التى تسهم فى توصيل تجربة المبدع ، وتحتفظ له ولها بكيانه وكيانها ، على الرغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التى تظل ماثلة فى ذاكرته ومترجمة فى فنه ، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائى ، يكشف - بالدرجة الأولى - عن معاشية للمقدم والجديد فى ازدواجية هادئة دون صراع بينهما ، بما قد ينتهى إلى بقاء أحدهما على حساب فناء الآخر وهو مالا يحمد فى مثل هذا الدرس الأدبى ، بل يحسن فيه التوقف عند جوهر ذلك التلاقى الذى يزيد عمل المتأخر ثراءً وإمتاعاً من خلال تمثله لأعمال سلفه من جانب ، مع صدق صدوره عن تجاربه الخاصة من جانب آخر .

خاتمة

سارت خطى هذا البحث فى اتجاهين متكاملين من خلال الأساسين النظرى والتطبيقي ، وبتد الغلبة فيه للجانب التطبيقي ، مما أدى إلى تنوع مجالات التطبيق طبقا لتصانيف مختلفة طرحتها تجارب الشعراء بين بكائيات وراثيات متعددة الأطراف ، أو غزليات ومواقف خاصة متميزة شكلت تجارب شعرائها ، أو مواقف فكرية وفلسفية دارت فى نفس الفلك العقلى ، أو مواقف حماسية وانفعالية بدت - بطبيعتها - أقرب إلى التشابه بين الشعارين المتعارضين .

ومن تصانيف التجارب بهذا الشكل يمكن أن نراها فى إطار من تصنيف تاريخنا الأدبي لثرائنا حينما أمام العصر الجاهلى فى واحد من نماذجه الإنسانية المصاغة جماليا على لسان شاعره ، وأحيانا أمام الشاعر الأموى أو العباسى ، بما يكفى لطرح مقولات محددة حول أساليب المعالجة ودوافع هذا التشابه ، وتبريره ، وقياس مستوياته المتعددة . ومن التصنيفات التاريخية ترد التصنيفات الفنية التى يحددها منطق الاختيار ، وتعالجها حدوده بين المقطوعات والقصائد ، إلى جانب أساليب التصوير ودرجات السلم التصويرى المتصاعدة .

ثم تأتى التصنيفات النقدية التى تفرض نفسها على أساس من الفهم والتأمل لمناطق التقليد ، ومواضع الابتكار فى كل نص على حدة ، وطبيعة نفسية الشاعر المتصارعة بين مادة أعجب بها ، وبين اندفاع ذاتى تلقائى لإثبات تواجد الأنا بكل مشاعرها وإحساسها العفوى .

من هنا كانت قسمة البحث إلى محاولة مبدئية للتعرف على أصول الحركة الأدبية من خلال محاور الضرورات الحتمية لها بين تراث ومعاصرة ، أو بين معطيات فكرية قديمة وأخرى مستحدثة تعكس خلاصة جدل المبدع مع موضوعه ، إلى ما يبنى عليها من دراسة لأدوات الناقد التى يحتاج إليها فى تحليل نص ما ، فما بالناب فى تحليل نصين متعارضين ، وتجريتين ، وشاعرين ، وعصرين ، أو أكثر إذا امتدت المعارضة إلى أبعد من ذلك .

ومن الأصول ومقومات النص ، ومناهج الدراسة ، وتبني عرض المداخل الوظيفية المختلفة ، يتحول البحث إلى الأصل التطبيقي الذى استهدفه أساسا ، ونهض على قصد طُوح إلى أصل منه ، ليضع نصب عينيه شواهد كبرى فى القصيدة العربية ، اكتفى فى بعضها بمجرد الإشارة إلى ما طرق واستهلك بحثا ، على نحو ما كان من لامية كعب بن زهير

وما كثر حولها من الدراسات ، ليتوقف تحليلاً عند تأمل النصوص المتعارضة محاولاً الوصول منها إلى أهم نتائج المعارضة فى :

أولاً : استكشاف طبيعة القاسم المشترك بين الشعراء ، ودوافع الشاعر إلى المعارضة ، وكيف اتسق مع موضوع معارضته ، وعصرها وظروفها ، وشكلها الجمالى ، ودقائق الصنعة التصويرية فيها .

ثانياً : تأمل الملامح الخاصة التى تظل سمة غالبة على التجربة مميزة لها ، حتى لا يفقد الشاعر شخصيته وخصوصية تجربته ، وإلا استعبده المعارضة ، واستعبده معها حسه التراثى ، مما قد يهدد بفقد أهم مقومات ابتكاره وإبداعه ، أو إضافة ما يثبت وجوده الفردى .

ثالثاً : رصد الظواهر الفنية من خلال مستويات الأداء الفنى ، وصيغ المعالجة والتصوير من ناحية ، ثم من خلال توزيعها بين الموضوعات المختلفة التى يتسع بعضها ليشمل تجربة أمة بأكملها ، ويضيق البعض الآخر حين يتوقف عند حدود التجارب الشخصية للشعراء ، وفى كل الأحوال يظل الترابط النفسى أساساً لهذا التناول .

رابعاً : تحليل نتائج تلك الظواهر على مستوى المساحة الزمانية والمكانية التى تتجاوز حدود العصر فى التاريخ الأدبى ، وحدود المكان بين الشرق والغرب لتعكس ظاهرة التوحد بين بيئات الأدب العربى من خلال أواصر قوية تشده من هنا وهناك ، وتعد المعارضات الشعرية إحدى مظاهرها .

ومن خلال مجمل الدراسة تتراءى لنا أخطر ظواهرها ، والتى تدفع بالباحث أساساً إلى مثل هذا التتبُّع الأدبى ، ممثلة فى تأمل هذا التواصل الحتمى بين المادتين الموروثة والجديدة ، وكأننا أمام نمط متميز من الممارسات الإبداعية لشعراء العصور الأدبية المختلفة تتلاحم فيه الموهبة والإبداع بقراءات الشاعر وموروثه ، فلا يتردد - آنذاك - فى أن يستفيد منه ويصدر عنه بهذه الصراحة .

ومن هنا أيضاً يظل السمت الخاص لهذا الدرس مرهوناً بوضوح موقف الشاعر من سلفه ، فلا يكتفى بمجرد توارد الخواطر ولا استهلاك المؤثر القديم عبر أبياته أو صوره ، بقدر ما

يعلن رغبته فى المعارضة لتظل علامة دالة على كل ما بدأنا به هذا الدرس حول تواصل المدارس الأدبية ، وتفاعل الشاعر مع مادته التاريخية ووقوفه المتكرر أمام المادة التراثية متأملا ومعالجا ، حتى إذا صدر عنها بدت فى حاجة إلى ضرب من الدرس الأدبى المتجدد .

مصادر ومراجع

(١) مصادر :

- ١ - الأمدى : الموازنة بين الطائيين (ت السيد أحمد صقر) دار المعارف - القاهرة ١٩٦٠ .
- ٢ - ابن رشيقي : العمدة في صناعة الشعر وآدابه (ت محيي الدين عبد الحميد) دار الجيل - بيروت ١٩٧٢ .
- ٣ - ابن زيدون : ديوان زيدون (شرح كرم البستاني) دار صادر - بيروت ١٩٧٥ .
- ٤ - ابن شامة شهاب القدسي : كتاب الروضتين في أخبار الدولتين - دار الجيل - بيروت ١٩٧٤ .
- ٥ - ابن عبد ربه : العقد الفريد . ت محمد مفيد قميحة - دارالجيل - بيروت ١٩٨٦ .
- ٦ - ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر (ت زعلول سلام وطه الحاجري) المطبعة التجارية - القاهرة ١٩٥٦ .
- ٧ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شاكر) - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ٨ - أبو تمام : ديوان شعره (ت محمد عبده عزام) دار المعارف - مصر ١٩٦٥ .
- ٩ - أبو العلاء المعري : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ .
- ١٠ - أبو علي القالي : الأمالي . ت محمد مفيد قميحة - بيروت ١٩٨٦ .
- ١١ - أبو الطيب المتنبي : شرح ديوانه عبد الرحمن البرقوقي ، بيروت (دار الكتب) ١٩٧٠ .
- ١٢ - أبو فراس الحمداني : ديوان أبي فراس ، دار صادر - بيروت ١٩٦٢ .
- ١٣ - أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، طبعة بيروت ١٩٨٧ .
- ١٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القدسي ، القاهرة ١٩٨٦ .

- ١٥- أبو هلال العسكري : ديوان المعانى ، القدس ، القاهرة ١٩٨٩ .
- ١٦- أحمد شوقى : الشوقيات ، دار الفكر - بيروت ١٩٨٥ .
- ١٧- البحتري : ديوانه (ت حسن كامل الصيرفى) ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .
- ١٨- البوصيرى : ديوانه (ت محمد سيد كيلانى) ، الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧ .
- ١٩- الأصمعى : الأصمعيات (ت أحمد شاكر عبد السلام هارون) دار المعارف - القاهرة .
- ٢٠- جميل بن معمر : ديوانه (ت حسين نصار) مكتبة مصر ١٩٦٧ .
- ٢١- حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، (ت محمد الحبيب بن خوجة) تونس ١٩٦٦ .
- ٢٢- الشريف الرضى : ديوانه ، المطبعة الأدبية - بيروت ١٣٠٧ هـ .
- ٢٣- عمر بن أبي ربيعة : ديوانه (ت محيى الدين عبد الحميد) دار الأندلس . د.ت.
- ٢٤- على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه (ت محمد أبى الفصل ابراهيم) الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ٢٥- الطبرى : تاريخ الرسل والملوك (ت محمد ابى الفضل ابراهيم) ، المعارف ١٩٦٨ .
- ٢٦- المرزبانى : الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ١٩٤٣ .
- ٢٧- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة (ت أحمد أمين وعبد السلام هارون) لجنة التأليف ١٩٥١ .
- ٢٨- المفضل الضبى : المفضليات (أحمد شاكر وعبد السلام هارون) المعارف ١٩٦٩ .

(ب) مراجع :

- ١ - أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية فى مصر والشام ، نهضة مصر ١٩٧٩ .
- ٢ - أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى (ترجمة محمد مصطفى بدوى) المؤسسة المصرية العامة للنشر ١٩٦٣ .

- ٣ - أحمد أمين : ضحى الإسلام ، النهضة المصرية ١٩٧٢ .
- ٤ - أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية ، ١٩٨٢
- ٥ - أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى ، النهضة المصرية ١٩٥٤ .
- ٦ - أرنست فيشر : ضرورة الفن (ترجمة أسعد حليم) ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧١ .
- ٧ - جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار الثقافة - القاهرة .
- ٨ - جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٦٣ .
- ٩ - ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- ١٠ - رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف ، بغداد ١٩٧٠ .
- ١١ - روبرت شولز : البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤ .
- ١٢ - رينيه وليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محبى الدين صبحى ، بيروت ١٩٧٢ .
- ١٣ - زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء (أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان) د.ت .
- ١٤ - زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١ .
- ١٥ - زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٧١ .
- ١٦ - زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية - القاهرة . د.ت.
- ١٧ - ستانلى هايم : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت .
- ١٨ - شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .
- ١٩ - شوقى ضيف : البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه مصادره ، المعارف ، القاهرة ١٩٧٢ .
- ٢٠ - شوقى ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث : المعارف ، القاهرة .

- ٢١ - عباس حسن : المتنبي وشوقي وإمارة الشعر (دراسة ونقد وموازنة) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ .
- ٢٢ - عباس العقاد : عابر سبيل ، النهضة المصرية ، ١٩٣٧ .
- ٢٣ - عباس العقاد ، دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية المكتبة المصرية ، بيروت .
- ٢٤ - عبد الله التطاوى : أبو تمام (صوت وأصداء) ، القاهرة ١٩٩٥ .
- ٢٥ - عبد الله التطاوى : التراث والمعارضة عند أحمد شوقي ، القاهرة ١٩٩٥ .
- ٢٦ - عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة ، مصر ١٩٧٨ .
- ٢٧ - عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر القاهرة ١٩٧٧ .
- ٢٨ - عزيز فهمى : المقارنة بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول ، تحقيق فـمـحـمـد قنديل البقلى ، دار المعارف ١٩٧٩ .
- ٢٩ - غوستاف جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٥٩ .
- ٣٠ - طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجرى ، دار الكتب العلمية - بيروت .
- ٣١ - طه حسين : حديث الأربعة ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٣٢ - كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠ .
- ٣٣ - محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر الأيوبى ، دار المعارف ١٩٦٨ .
- ٣٤ - محمد زغلول سلام : النقد الحديث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية .
- ٣٥ - محمد سيد كيلاتى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، طرابلس ١٩٤٧ .
- ٣٦ - محمد عبد الرحمن شعيب : المتنبي بين ناقديه فى القديم والحديث ، المعارف ، القاهرة .

- ٣٧- محمد على الهرفى : شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام ، الشركة المتحدة للتوزيع - سوريا .
- ٣٨- محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشعر العربى ، مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣ .
- ٣٩- محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ، دار الفكر ، القاهرة .
- ٤٠- محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر القاهرة .
- ٤١- محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ٤٢- محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات فى النقد العربى ، لجنة البيان العربى ١٩٥٨ .
- ٤٣- محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، نهضة مصر .
- ٤٤- ويليرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدنان غزوان وجعفر الخليلي ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ .
- ٤٥ - يوسف خليف ، مقدمة ديوانه «نداء القمم» الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٦٣ .

الفهرس

٥	مقدمة الطبعة الثانية
٧	مقدمة الطبعة الأولى
١١	الباب الأول : مداخل نظرية
١١	الفصل الأول : حول أصول الحركة الأدبية
١٣	(١) الحوار مع التراث
٢٤	(٢) تواصل المدرسة الأدبية
٢٨	(٣) مقومات الجدل مع الواقع
٣٢	(٤) معايير التفاعل مع التاريخ والواقع
٤٤	(٥) الأطر الوظيفية
٥١	الفصل الثاني : حول تحليل النص الأدبي :
٥٣	(١) مراحل القراءة (التاريخ / التحليل / التقويم)
٦٠	(٢) مقومات النص (المبدع / الموضوع / العمل)
٦٧	(٣) طبيعة الدرس (الماهية / الأداة / الوظيفة)
٨١	الفصل الثالث : حول أصول المعارضة الشعرية :
٨٣	(١) علاقتها بأصول الحركة الأدبية .
٩٩	(٢) المقومات والضرورات
	(أ) مقتضيات الدرس
١٠٥-٩٩	(ب) مستويات المعالجة .
	(ج) السمات الفارقة والجامعة

الباب الثاني : مجالات التطبيق والرؤى التحليلية : ١٠٩

الفصل الأول : اليائيات واغتراب الذات ١٠٩

(١) يائية الأسر (من منظومة الحرب الجاهلية) ١١٥

(٢) رثاء الآخر (من أعماق راثٍ متخصص) ١٢٣

(٣) رثائية النفس (من الصعلوك إلى المجاهد) ١٢٧

(٤) الميثية الجماعية (رحابة الموقف الإنساني) ١٤٠

الفصل الثاني : التواجد الانفعالي في الحماسات ١٤٥

(١) بائية شهاب الدين محمود ١٤٧

(٢) بائية ابن القيسراني ١٦١

الفصل الثالث : الموقف الشكلي في الغزليات ١٦٥

(أ) معارضات المدارج الغزلية المتضادة ١٦٥

(ب) قراءة في شعر جميل وعمر ١٦٥-١٧٤

(ج) الحوار وخصوصية التلاقي بين الرائيات
General Organization of the Alexandria
Library (G.O.A.L)

فصل ختامي : وماذا عن شعرنا المعاصر من فن المعارضة ١٧٥

(١) مؤشرات الحس التراثي ١٧٥-٢٠٠

(٢) إيقاع المعاصرة ٢٠٠

مصادر ومراجع ٢٠٠

دراسات أخرى للمؤلف

- ١ - قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية ، دار نشر الثقافة .
- ٢ - مصادر الفكر فى شعر أبى تمام ، دار نشر الثقافة .
- ٣ - أبعاد المؤثر الإسلامى فى القصيدة العربية ، دار نشر الثقافة .
- ٤ - مقدمات نقدية فى دراسة القصيدة القديمة ، دار نشر الثقافة .
- ٥ - مستويات الحوار فى فنون النثر العباسى ، دار غريب للنشر .
- ٦ - الشاعر مؤرخا ، دار غريب للنشر .
- ٧ - الشاعر مفكرا ، دار غريب للنشر .
- ٨ - دراسات نصية : سينية البحتري ، دار غريب للنشر .
- ٩ - الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد ، دار نشر الثقافة .
- ١٠ - مداخل نفسية وفكرية إلى المتنبي ، مكتبة الأنجلو المصرية .
- ١١ - أشكال الصراع فى القصيدة العربية (أجزاء) ، مكتبة الأنجلو المصرية .
- ١٢ - الروائع من الأدب العربى (مشارك) ح١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١٣ - مداخل تاريخية إلى عصور أدبنا القديم (مشارك) ، دار الثقافة .
- ١٤ - المعارضة والتراث فى شعر شوقى ، دار غريب .
- ١٥ - أبو تمام : صوت وأصداء ، دار الثقافة .

هذا الكتاب

يحاول تبين مستويات المعارضات الشعرية، والتوقف عند أنماطها المتشابهة عبر أشكالها الفنية وتجارب شعرائها.

كما يستكشف أرصدة عالم المعارضات في شعرنا القديم والإحيائي، تأملاً لاستمرارية المعارضة في زحام تيارات حركتنا الأدبية المعاصرة، وتجليات علاقاتها بقياسات التناص، وصيغ الصدور عن الموروثات وإفساح المجال لظهورها في فضاء النص الشعري الجديد.

عبد الله غريب